

Hitler in der Badewanne

Erinnerungskultur, „Explosionen“ und das Karnevaleske

Nikola Hoff Almenning



Masterarbeit (60 St.p.)

UNIVERSITETET I OSLO

15. November 2015

Hitler

in der Badewanne

**Erinnerungskultur,
„Explosionen“ und das Karnevaleske.**

Eine Masterarbeit geschrieben von Nikola Hoff Almenning.
Eingereicht am 16. November 2015 an der Universität Oslo.

© Nikola Hoff Almenning

2015

Hitler in der Badewanne. Erinnerungskultur, „Explosionen“ und das Karnevaleske

Nikola Hoff Almenning

<http://www.duo.uio.no/>

Druck: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Kurzfassung

Seit der Wiedervereinigung kann man im öffentlichen Erinnerungsdiskurs in Deutschland eine Revitalisierung der Geschichtsdebatte erkennen. Seitdem tauchen häufiger satirische Texte über Adolf Hitler und das Dritte Reich in der Mainstream-kultur auf. Warum?

Diese Arbeit benutzt die Theorien von J. Lotman und M. Bachtin um diese neuen Entwicklungen im gegenwärtigen Hitlerdiskurs zu untersuchen. Sie bezieht sich aber auch auf Befunde der Humour Studies. Das Corpus besteht aus populärkulturellen Hitler-satiren von 1997 bis heute, u.a. W. Moers' *Adolf-Comics*, D. Levys *Mein Führer – Die Wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* und T. Vermes' *Er ist wieder da*. Die Texte werden im Licht einer kulturellen Wende gesehen, die ein wichtiger Teil einer durchgehenden Suche der jüngeren Nachkriegsgenerationen nach einem kulturellen Identitätsbezug darstellt. Eine Erörterung der Entwicklung des Hitlerbildes von *Mein Kampf* bis heute zeigt den Diskurs in seinem kulturgeschichtlichen Kontext, und versucht diese Entwicklung im Licht der kulturellen Innovation im Rahmen dem lotmanschen Semiosphärenmodell zu erklären.

"In the creation of comedy, it is paradoxical that tragedy stimulates the spirit of ridicule, because ridicule, I suppose, is an attitude of defiance: we must laugh in the face of our helplessness against the forces of nature – or go insane." – Charlie Chaplin

Vorwort

„Na, hömma, jetzt müssen wir aber endlich mehr Lebensraum im Kühlschrank schaffen. Ab 16 Uhr 45 wird zurückgeschossen!“ Diese Kriegserklärung an dem Kühlschrank im studentischen Pausenraum neben dem Lesesaal äußerte ein deutscher Mitstudent eines Nachmittags, als wir beide ratlos vor dem vollen Kühlschrank standen und versuchten, für unsere Yoghurtbecher Platz zu finden. Ich stutzte. Wie konnte er sich einen solchen Scherz erlauben? In der Zeit, die ich in Deutschland verbracht habe, habe ich immer den starken Eindruck gehabt, dass die Mehrheit nur den Neonazis solche Sprüche zutrauen würden. Aus dieser Verwunderung stammt die Idee für meine Masterarbeit. Darf man über Hitler lachen? Und warum eventuell nicht? Kurze Zeit später zeigte mir ein anderer Mitstudent, der von meinem Interesse an diesem Thema gehört hatte, Walter Moers‘ satirische Videoanimation „Ich hock‘ in meinem Bonker“, welche schon lange eine Internetsensation gewesen war.

Zu dieser Arbeit habe ich viel Unterstützung und Hilfe bekommen. Ich möchte mich als Abschluss des Vorwortes bei allen Beteiligten bedanken. Im Falle eines fehlenden Namen bitte ich um Entschuldigung – es gab sehr wenig Zeit und viele Beteiligte, ohne deren engagierte Hilfe wäre dieser Text ein ganz anderer, als er nun geworden ist. Ich bedanke mich bei Christian Janss, meinen Betreuer, für freundliche und geduldige Unterstützung bei meiner Masterarbeit. Ein herzliches Dankeschön an Karl-Heinz Petersen, der freiwillig meine ganze Arbeit durchgelesen und korrigiert hat, und an meinen Vater, Ludger Johannes Berger, der sehr kurzfristig meinen Text ein letztes Mal vor der Abgabe kritisch durchgesehen hat. Gute Tipps, interessante Gespräche und gute Literaturhinweise bekam ich von Per Röcken und Annika Rockenberger. Meine Projektskizze wurde betreut von Thomas Sirges, und ich bin sehr dankbar für diese erste Unterstützung. Ich bedanke mich auch für das Interesse an der Arbeit und Angebote der praktischen oder theoretischen Hilfe bei der Durchführung meiner Aufgabe bei Johan Fredrik Urnes, Heiko Schier, Elke Fossen und Bettina Nordland.

Abschließend möchte ich meine Dankbarkeit und Liebe meinen Eltern, meinem Freund und meinen Freunden gegenüber ausdrücken, die mich durch Gutes und Schlechtes selbstlos und unbeirrt unterstützt, mit praktischen Umständen geholfen und aufgemuntert haben. Ich hätte diese Arbeit ohne euch nicht fertigstellen können.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Theoretischer und methodischer Ausgangspunkt	3
2.1	Was ist ein Kulturtext?	4
2.2	Semiosphäre	5
2.3	Das Lachen und die Forschung	8
2.4	Begriffserläuterung: Erinnerungskultur	13
2.5	Methode	14
2.5.1	Corpus	14
3	Die Entwicklung des NS-Narrativs	17
3.1	Der Führer im Nationalsozialismus	17
3.2	Hitler? Das waren doch die anderen	21
3.3	Die 1968er und das Brechen des Schweigens	24
3.4	Bart + Scheitel = Hitler	26
3.4.1	Walter Moers: Adolf – Äch bin wieder da!	27
3.4.2	Achim Greser: Der Führer privat	33
3.4.3	Daniel Levy: Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler	39
3.4.4	Walter Moers/ Felix Gönner: Ich hock’ in meinem Bonker	44
3.4.5	Timur Vermes: Er ist wieder da	47
3.4.6	Robert Polzar: Zuhause bei Hitlers	55
4	Popkulturelle „Explosionen“ und innovatives Geschichtsbewusstsein	60
4.1	Die Verzweigung des popkulturellen Hitlerbilds	60
4.2	Das satirische Hitlerbild: Ein Erklärungsvorschlag	62
4.2.1	Semiosphäre, „Explosionen“ und Sinn in der Kultur	62
4.2.2	Ein Handstand für Hitler	66
4.2.3	Eine inter-generationelle Erinnerungskultur?	74
4.3	Schlusswort	81
	Anhang: Zusammenfassungen	89
	Walter Moers: Adolf – Äch bin wieder da!	89
	Achim Greser: Der Führer privat	95
	Daniel Levy: Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler	99

Walter Moers/ Felix Gönner: Ich hock' in meinem Bonker	108
Timur Vermes: Er ist wieder da	111
Robert Polzar - Zuhause bei Hitlers.	114

Illustrationen:

Abbildung 1: Funktionen des Humors	12
Abbildung 2 und 3: "In der Kochhöhle des Dr. Biolek" s. 4-5	94
Abbildung 3: A. Greser, "Der Führer Privat" (Auswahl).....	98

1 *Einleitung*

Fragt man einen Deutschen, ob man über Hitler lachen darf, wird man sehr verschiedene Antworten bekommen. Darum scheint es auch so merkwürdig, dass ein Buch wie Timur Vermes' „Er ist wieder da“ als Buch und Hörbuch plötzlich in die Bestseller-Listen schnellten. Man muss sich fast mit der Band *Die Ärzte*¹ fragen: „Ist das nicht irgendwie verboten? Ist das tatsächlich erlaubt? Kann ich das bitte schriftlich haben, weil mir nachher keiner glaubt - Dürfen die das?“

Ich fand nach einer kurzen Suche, dass es seit etwa 1998 eine wachsende Anzahl solcher Publikationen in verschiedenen Medien in Deutschland gegeben hat. Ich fragte mich, wie es in Deutschland, mit dessen belasteter Geschichte dazu kommen kann, dass man plötzlich alle diese Hitlersatiren finden und wie man das gesellschaftlich erklären kann. Das ist die Leitfrage dieser Arbeit geworden. Es ist wichtig zu erwähnen, dass in dieser Arbeit Hitler als Figur und popkultureller Stereotyp behandelt wird. Es wird kein Versuch einer realen biografischen Interpretation unternommen, weil zu diesem Thema schon genügend Literatur zu finden ist, und ein solcher Ansatz den Rahmen einer Masterarbeit sprengen würde.

Ich sehe diese Hitlertexte als Ausdruck für allgemeine Trends, die von der Norm abweichen, aber einen wichtigen Beitrag zum kollektiven Narrativ darstellen. Ich finde es wichtig und interessant, hinter die Dinge zu sehen, um zu verstehen, was sich unter dem offiziellen Narrativ rührt. Das Interessanteste dabei ist, dass man herausfinden kann, wie die Deutschen nun wirklich über ihre Geschichte und ihre Gesellschaft denken.

Es gibt wenig Forschung zu dem Thema Hitlerwitze. Die meisten Texte, die ich zum Thema gefunden habe, waren im Ausland publiziert, und haben öfters die deutschen Satiren und Witze größtenteils ausgelassen. Ich konnte nicht anders, als zu konstatieren, dass hier eine Lücke in der Forschung entstanden ist, und möchte gerne dazu beitragen, dass das Thema häufiger angesprochen wird. Auf Grund des Literaturmangels habe ich eine thematisch breite Literatúrauswahl getroffen, die sich hauptsächlich mit den Themen der Kulturinnovation, Humortheorie und Erinnerungsforschung befasst, ergänzt von Büchern über das Filmmedium (besonders in Bezug zum Thema Nationalsozialismus und

¹ Die Ärzte: 13, «Meine Freunde». (Label Hot Action Records, 1998.)

Interpretationen dessen), gegenwärtige Texte in Relevanz zu Hitler und den Hitlertrend und geschichtliches Quellmaterial wie *Mein Kampf* und andere propagandistische Materialien aus dem Dritten Reich.

Ich wählte eine kulturgeschichtlich ausgerichtete qualitative Strategie um mir das Material anzueignen. Ich werde eine semiotische Theorie vom russischen Literaturwissenschaftler und Kultursemiotiker Jurij Lotman im Zweigespann mit Bachtin und kultur- und medienwissenschaftliche Humortheorieansätze benutzen, um die satirischen Artefakten in deren gesellschaftlichen Kontext einzufügen – deren Theorien werden im zweiten Kapitel näher erklärt. Zum Schluss dieses Kapitels kommt eine kurze Erläuterung in Bezug auf die Methode. In einem eigenen Abschnitt wird das Textcorpus introduziert. Ich gehe näher darauf ein, welches Material für diese Studie gewählt wurde und warum. Darauf folgt eine Analyse der Befunde, in der gezeigt wird, wie das moderne Hitlerbild entstanden ist, und wie es sich durch drei Nachkriegsgenerationen entwickelt hat. Ich werde die Diskussion zu einer Erörterung des Themas erweitern, und einen Erklärungsvorschlag präsentieren, wie man diese Entwicklung verstehen kann. Hier wird das Thema der Hitlersatiren im geschichtlichen Opfer- Täterdiskurs auch angesprochen. Es geht hierbei um die oft gestellte Frage, ob die Hitlerwitze ein Zeichen des moralischen Verfalls sind. Im abschließenden Kapitel gebe ich eine Zusammenfassung der Studie, und gebe meine Deutung des Themas, gesehen durch das Perspektiv der lotmanschen kulturellen Wende.

2 Theoretischer und methodischer Ausgangspunkt

Die Arbeit mit Kulturtexten aus dem deutschsprachigen Raum in der Periode 1997 bis heute wird in dieser Untersuchung eine zentrale Position einnehmen. Ich werde in diesem Kapitel den theoretischen Hintergrund erläutern, mit besonderem Fokus auf die lotmanschen Theorien des Kulturwandels und der Semiosphäre. Ich werde diese Theorie zusammen mit den Theorien Bachtins über das karnevaleske Lachen als theoretischen Rahmen und methodisches Erklärungsmodell für diese Arbeit benutzen. Diese Studie ist ein Versuch, die diskursiven Formationen als kulturelle Prozesse zu untersuchen um zu ermitteln, wie die intertextuellen Ebenen meinen konkreten Textbeispiele ihren kulturellen Kontext spiegeln und mit ihm interagieren als Teil eines dynamischen Meinungsaustausches. Ich werde eine medial so breite Textauswahl benutzen, wie der Umfang einer Masterarbeit erlaubt. Darum werden so verschiedene Ausdrücke wie Comics, Spielfilme und traditionelle Textmedien diskutiert. Der Umfangsbegrenzung wegen werden aber beispielsweise keine der Internetmemes oder Hitlersatiren aus dem deutschen Fernsehen angesprochen, obwohl sie im Kontext der Popkultur sehr relevant wären, und eine wichtige Rolle im alltäglichen Austausch spielen. Eine detaillierte Übersicht über die Einzeltexte folgt später in diesem Kapitel. Aus derselben Begründung werden nur Themen diskutiert, die in direkter Relation mit der semiotischen kulturellen Bruchstelle zwischen den Nachkriegsgenerationen stehen.

Mein Hauptgrund, Lotmans Theorie zu benutzen ist, dass ich, um die verschiedenen Richtungen in der Erinnerungsdebatte präzise analysieren zu können, ein präzises und dynamisches Erklärungsmodell brauche. Lotmans Modell ist meiner Meinung nach ein geeignetes Werkzeug für eine solche Analyse. Es ist in diesem Zusammenhang wichtig, die dynamische Entwicklung der Kulturtexte und die des Diskurses über längere Zeit zu veranschaulichen. Das Modell der Semiosphäre ist für eine solche Ermittlung die am meisten Relevante von den sonst etwas begrenzten Alternativen, die ich finden konnte.

2.1 Was ist ein Kulturtext?

In den Kulturwissenschaften benutzt man öfters einen erweiterten Textbegriff, der umfangreicher ist, als die traditionelle Definition eines Textes als das geschriebene Wort. Es ist hier von Kulturtexten (eng. „culture text“ im Sinn der Culture Studies) die Rede. Laut Andrews² ist ein Kulturtext „the structure through which a culture acquires information about itself and the surrounding context.“ Der Kulturtext sollte drei Hauptfunktionen erfüllen, nämlich dass der Text eine semiotische Einheit sein sollte, die eine kulturelle Botschaft jeglicher Art darstellt – sei es in Form eines Kunstwerks, ein Rite de Passage, die Sprache selber oder anderes. Man kann aber nicht behaupten, dass alle menschlichen Äußerungen ein Kulturtext sind, weil diese Bewertung eine Symbolhierarchie nutzt, die von Kultur zu Kultur verschieden aussehen kann. Ich habe meinen Textcorpus ausschließlich aus dem Unterhaltungsbereich der modernen deutschen Gemeinschaft geholt, weil sie wegen deren relativen Gleichheiten und generelle Trends leichter miteinander zu vergleichen sind. Weil Lotmans theoretischer semiotischer Ansatz grundlegend Texte als Funktion sieht (anstatt als apriorisches „stabiles Objekt mit konstanten Merkmalen“ wie z.B. im frühen Strukturalismus), ist es im Kontext dieser Arbeit natürlich, sich auf „die Vorstellung vom Text als einer Überschneidung der Standpunkte seines Schöpfers und des Publikums“³ zu basieren.

Deutschland steht vor großen Veränderungen. Die Kriegsgeneration stirbt aus, und die Nachkriegsgeschichte (und so auch die Narrative der Erinnerungskultur) müssen in wachsendem Grad als mediatisierte Erzählungen weitererzählt werden. Auch die zweite Generation wird so langsam alt, und verliert die Definitionsmacht über der Geschichte. Dadurch verändern sich auch die Erzählungen, weil man ein offiziell begutachtetes Narrativ entwickelt hat das sehr streng beachtet wird, und welches im deutschen öffentlichen Raum von starker Dogmatisierung geprägt ist. Der kultur-konservative Prozess ist in Deutschland stark; es scheint, als wäre die politisch korrekte Version der Kriegsgeschichte die Version, die als „die einzig Richtige“ angesehen wird, und der man nicht wider-

² Edna Andrews. *Conversations with Lotman : cultural semiotics in language, literature, and cognition*. Toronto studies in semiotics and communication (Toronto und Buffalo: University of Toronto Press, 2003). 11.

³ Jurij M. Lotman. *Kultur und Explosion*, Übersetzung von Dorothea Trottenberg. Hrsg.: Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008). 148-149.

sprechen oder sie ändern kann ohne soziale Abgrenzung zu riskieren. Um eine Erinnerung lebendig zu halten, so dass sie als aktuell und wichtig erscheint, muss jede Generation ihre Geschichten neu gestalten, um die Narrative lebendig und aktuell zu halten. Auch die Deutschen müssen ihre Geschichte neu definieren und semiotisch revitalisieren. Lotmans Modell versucht, solche Prozesse zu erklären und zu skizzieren.

2.2 *Semiosphäre*

Das Semiosphäre-Modell wurde von Lotman und seinen Kollegen von der Tartu-Moskauer Schule entwickelt. Es dient als universelles semiotisches Modell der dynamischen Entwicklungen der Kultur gesehen aus einer holistischen Perspektive über längere Zeit. Lotman beschreibt die Kultur als „komplex und ungeordnet [...] Das harmonische Bild, das sich dem Wissenschaftler bietet, der ein einzelnes Genre oder ein einzelnes, geschlossenes historisches System erforscht, ist eine Illusion. Es ist ein theoretisches Modell, das – wenn überhaupt – nur als Kompromiss zwischen verschiedenen Nicht-Realisierungen realisiert wird [...] gerade die Ungeordnetheit, die Unvorhersagbarkeit, die „Verschwommenheit“ der Geschichte, die den Wissenschaftler so irritiert, stellt den Wert der Geschichte als solcher dar.“⁴.

Er stellt sich die kulturelle Interaktion als eine chaotische und unvorhersehbare Vernetzung mehreren semiotischen Räume vor, die er als Semiosphären bezeichnet. Man könnte es sich als ein riesiges Eisenbahn-Set vorstellen. Klar haben die Einzelteile in sich selbst einen Eigenwert, aber nur, wenn das Set aufgestellt ist und die Gleise miteinander verbunden sind kann der Zug auch wirklich darin herumfahren. Man könnte aber wählen, den Zug auf nur eine Strecke des Gleises fahren zu lassen. Der Rest des Sets verschwindet dabei nicht, wird aber von dem aktiven Teil abgegrenzt. Für diese Arbeit ist es nötig, nur einen Teil der Eisenbahnschleifen zu nutzen, weil es sonst unmöglich wäre, den Überblick zu behalten. Rein beispielsweise seien vier Züge gleichzeitig auf das Semiosphäre-Gleis gesetzt. Drei der Züge sind ziemlich neu, und fahren ganz schnell, der vierte aber ist ein älterer, ganz schöner Zug der aber doch etwas langsamer ist als die anderen. Dieser Zug repräsentiert das, was Lotman das Kontinuierliche nennt. Das Kontinuierliche ist sozusagen das kulturelle „Status quo“. Es repräsentiert die Kräfte, die

⁴ Ibid., 171.

kontinuierlich und stabilisierend wirken, und zeichnet sich vor allem dabei aus, dass es ein langsamer und konservativer Prozess ist, bei dem eine Richtungsänderung nur unter extremen äußerlichen Einflüssen möglich ist. Lotman lokalisiert diesen Prozess im Kernbereich der Semiosphäre. Außerhalb des Kerns finden wir die Peripherie und die Grenzen oder den Membran der Semiosphäre, wo sie auf nicht-semiotische Texte und nicht-Texte (im Sinn des semiotischen Kulturtexts) stößt, die wahrscheinlich Teil einer weiteren Semiosphäre sind. In diesem Kontext werden sie aber nur als Chaos gesehen, weil sie in dieser Semiosphäre als nicht-semiotisch gelten. Diese nicht-Texte und nicht-semiotischen Texte stoßen jederzeit an die Membrane der Semiosphäre. Der Membran wird von Lotman als bilinguale Zone charakterisiert, die als abgrenzende und übersetzende Funktion dient. Das heißt dass ein nicht-Text übersetzt werden kann und von der Außenseite in die Peripherie der Semiosphäre als diskontinuierlicher Prozess gleiten kann. Im lotmanschen Modell stehen diese Prozesse und die semiotische Peripherie als chaotischer Bereich der Innovation und Dynamik halbwegs zwischen Ordnung und Unordnung.

In unserem Eisenbahn-Beispiel könnte man das Diskontinuierliche als die drei schnelleren Züge sehen, die unkontrolliert über die Gleise fahren und irgendwann wahrscheinlich den langsameren Zug anrempeln werden. Indem dieses geschieht, entsteht eine kulturelle „Explosion“ (взрыв)⁵; es handelt sich um eine kurze Zeit, indem der kontinuierliche und der diskontinuierliche Prozess dicht aneinander liegen und sich gegenseitig stark beeinflussen wie im metaphorischen Schmelztiegel, bis sie durch die stabilisierende Funktion des Kontinuierlichen ineinander schmelzen und die Impulse des Diskontinuierlichen nun ein Teil des (veränderten) Kontinuierlichen werden. Lotman bezeichnet die „Explosion“ als „Moment der Kollision einander fremder Sprachen [...] – der aneignenden und der angeeignet werdende Sprache. Es entsteht ein Explosionsraum, ein Bündel unvorhersehbarer Möglichkeiten. Die davon ausgestoßenen Partikel bewegen sich auf so nahen Flugbahnen, dass man sie als synonyme Wege von ein und derselben Sprache beschreiben kann. [...] Im Weiteren jedoch treibt die Bewegung auf unterschiedlichen Radien sie immer weiter auseinander, die Varianten des *Einen* verwandeln sich in Spektren des *Ver-*

⁵ Lotman reflektiert über den Explosionsbegriff in einen fachgeschichtlichen Kontext im Kapitel «Zwei Formen der Dynamik», *ibid.*, 175-179., und erörtert dort wieso dieser Begriff nützlich sein könnte.

schiedenen.“⁶. Mit der Zeit könnte man so Texte, die früher Teil des Kontinuierlichen waren, sogar in die Peripherie oder außerhalb geschoben werden, so dass sie nur schwer verständlich sind (ein in diesem Kontext relevantes Beispiel könnte z.B. das Kapitel über „Rasse und Volk“ in „Deutschkunde“ von Hofstaetter⁷ sein, welches einen Leser des gegenwärtigen deutschen Kulturraums als sehr befremdlich vorkommen würde). So entsteht eine zyklische kulturelle Entwicklung, die Bachtins Karnevals-Fastenzeits-Kontinuum ähnelt,⁸ und gleichzeitig erklärt, warum wir viele unterschiedliche Interpretationen eines geschichtlichen Geschehens finden können:

„So wird das geschehene Ereignis mehrfach beleuchtet: Einerseits in der Erinnerung an die soeben erst erlebte „Explosion“, andererseits erscheint es als unentrinnbare Vorherbestimmung. Damit verbunden ist das Bestreben, noch einmal zum Geschehen zurückzukehren und es im eigenen Gedächtnis oder in der Wiedergabe einer „Korrektur“ zu unterziehen. Insofern muss man auf die psychologische Grundlage des Memoirenschreibens eingehen und in einem umfassenderen Sinne auch auf die psychologische Motivierung historischer Texte. [...] Die Rede ist hier von dem psychologischen Bedürfnis, die Vergangenheit umzuarbeiten, Korrekturen darin anzubringen und zudem diesen korrigierten Prozess als wahre Realität zu erleben. Insofern geht es um die Transformation des Gedächtnisses.“⁹

In der Tat kann man bei Lotman nicht über gegensätzliche kulturelle Trends sprechen, weil sie als sich beidseitig ergänzend gesehen werden. Sie reagieren aufeinander, und interagieren dialogisch miteinander. Sie sind eben zwei verschiedene Seiten eines Ganzen: „Die Kultur als komplexes Ganzes setzt sich zusammen aus Schichten unterschiedlicher Entwicklungsgeschwindigkeit, so dass jeder Synchronschnitt das gleichzeitige Vorhandensein von verschiedenen Stadien enthüllt. „Explosionen“ in der einen Schicht können sich mit sukzessiver Entwicklung in der anderen verbinden. Das schließt jedoch eine Wechselwirkung dieser Schichten nicht aus.“¹⁰. Es ist auch wichtig sich zu merken, dass die Existenz eines Diskontinuierlichen keineswegs die Existenz anderer, konkurrierender Prozesse derselben Art ausschließt. Es gibt immer mehrere dieser Prozesse, aber weil sie nun eben eher chaotisch und unvorhersehbar sind, kann man schwer im Voraus sagen, welcher von ihnen die meist merkbare „Explosion“ hervorrufen wird. Man sollte sich trotzdem merken, dass in den meisten westlichen Kulturen die Prozesse der „Explo-

⁶ Ibid., 172. Kursiv wie im Originaltext.

⁷ Walter Hofstaetter. *Deutschkunde. Ein Buch von deutscher Art und Kunst*. 5. Aufl. (Leipzig und Berlin: Teubner, 1929).

⁸ Hierzu mehr im nächsten Teilkapitel.

⁹ Lotman, *Kultur und Explosion*, 162.

¹⁰ Ibid., 21.

sion“ nicht die ganze Breite der Kultur erfassen: „In der Regel kommt es hier zu einer gleichzeitigen Kombination aus „Explosion“ in einigen Sphären der Kultur und sukzessiver Entwicklung in anderen.“¹¹

Die große Herausforderung ist, wenn man mit der Theorie Lotmans arbeitet, dass man immer mindestens zwei verschiedenen Aspekte der Kultur gleichzeitig behandeln muss, die zum Teil vielleicht semiotisch totale Gegensätze sind. Da sie aber gleichzeitig in einem neutralen axiomatischen Raum der Kultur existieren und einander beeinflussen sind beide genauso wichtig. Es war Lotman wichtig, einen verfremdeten Einfallswinkel zu nutzen¹², wie man es öfters bei den russischen Formalisten sieht, um alle die vernetzten Ebenen des Textes erfassen zu können. Er wollte ein allgemeingültiges Erklärungsmodell schaffen, welches in jeder Situation benutzt werden kann. Im Fall der Hitler-satiren war es mir auch wichtig, dass Lotmans Semiosphärenmodell ideologisch neutral ist und sich besonders mit kulturellen Bruchstellen und Innovationslücken im kollektiven Narrativ befasst.

Ich benutze Bachtins Karnevalstheorie in dem Kontext der aktuellen Debatte als Beschreibung einer Art diskontinuierlicher Prozesse, die mit Humor und leichtherziger Anarchie versucht, die Welt subversiv zu verändern. Darum bekommen diese Theorien zusammen eine zentrale Funktion in dieser Arbeit. Bachtin war in der russischen intellektuellen Szene dominierend, hat auf Lotman selber auch großen Einfluss geübt¹³, und es scheint natürlich, die zwei Theoretiker in Zusammenhang zu stellen. Die Theorien stimmen größtenteils mit einander überein, aber Bachtin ist der einzige von ihnen, der einen starken Fokus auf die Rolle des Humors im kulturellen Austausch setzt, welches in dieser Arbeit eine Erweiterung und Perspektivierung des theoretischen Ansatzes insbesondere in dieser Richtung bildet.

2.3 Das Lachen und die Forschung

Humorforschung hat lange Traditionen, besonders in den Bereichen der Philosophie und Literatur, wird aber hauptsächlich in den sprachlichen Ansatz und den kulturellen Ansatz

¹¹ Ibid., 220.

¹² Ibid., 173.

¹³ A. Schönlé. *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions*. (Madison: University of Wisconsin Press, 2007). 60.

eingeteilt. Das Lachen ist „a more or less elemental human reaction“¹⁴, deren grundlegende Elemente in allen menschlichen Gesellschaften wiederzufinden ist; die Verteilung und die Interpretationen wird aber immer durch kulturell bedingte Variationen erweitert, die öfters nur für Teilnehmer des ursprünglichen kulturellen Kontexts zugänglich sind. In dieser Arbeit gehe ich davon aus, dass „humor can serve as a unique key for the understanding of social and cultural processes“¹⁵, und dass Humor zu jeder Zeit eine Art kulturelle Kommunikation ist, die auch eine starke rhetorische Maßnahme ist, und darum unter anderem auch Werte und Moralgebilde der Gesellschaft spiegeln oder auch verändern können¹⁶.

Eine Konsequenz der Wahl, das Corpus als kultursemiotisches „Cluster“ zu betrachten ist eine Orientierung an die „Humour studies“, insbesondere die kulturgeschichtlichen und medienwissenschaftlichen Ansätze in diesem interdisziplinären Forschungsfeld. Die Begründung dafür ist eine rein pragmatische: die geltenden Fragestellungen und Perspektive in diesem Feld sind für mein Thema mehr relevant. Rein kulturell gesehen sind die meisten wohl einig, dass die Texte des Corpus dem Komödiengenre zuzuordnen sind – deren gemeinsame Intention ist einfach die, den Empfänger zum Lachen zu bewegen. Darum scheint es mir relevant zu fragen, wieso wir gerade jetzt über Hitler lachen und wie der Hitlertrend kulturell zu verstehen ist, eher als nach einer Definition der komischen Elemente und der Bewertung des Inhalts der erzielten Komik. Kurz gesagt geht es mir eher um den kulturellen Kontext und dessen Rezeption als um eine literarische oder linguistische Studie. Dass wäre wahrscheinlich auch höchst interessant, beansprucht aber wegen des Umfangs eine eigene Studie, und wird darum hier nicht behandelt. Ich gehe daher von einem Standpunkt aus, der auch bei Lopez bezogen wird: die minimale Definition der Komik ist die der komischen Wirkung, und diese funktioniert sehr wohl als Arbeitsdefinition, solange dass man sich auch bewusst ist, dass ein Beschluss dieser Art keine einfache Entschuldigung ist, um die Definitionsfrage einfach zu umgehen, weil sie „undefinierbar“ oder „selbstverständlich“ ist¹⁷.

¹⁴ Finnegan Alford und Richard Alford, "A Holo - Cultural Study of Humor," *Ethos* 9, Nr. 2 (1981): 149.

¹⁵ Limor Shifman, "Humor in the age of digital reproduction: Continuity and change in internet-based comic texts," *International Journal of Communication* 1, Nr. 1 (2007): 187.

¹⁶ Stephen A Smith, "Humor as rhetoric and cultural argument," *Journal of American Culture* 16, Nr. 2 (1993): 51.

¹⁷ B.S. López. *Lachen - Humor - Komik: Eine systematische Interkulturalitätsanalyse Deutsch und Spanisch*. (Berlin: Frank & Timme, 2012). 16-17.

Wir Menschen lachen, laut der Forschung, seit dem jüngsten Tage, mehr oder weniger, und im Grunde genommen auch über dieselben Dinge. Komik findet sich all¹⁸; es ist einer der kulturellen Ausdrücke, die Gemeinschaften zusammenbringt und Nicht-zugehörige abgrenzt¹⁹. Lee und Lim schreiben in ihrer Studie über Komik in der Werbung: „By giving a voice to difficult thoughts or emotions, humor helps people cope with challenging situations by releasing tension [...] It eases tension in awkward social settings, facilitates social bonding and is often used to gain social power by controlling the situation”²⁰.

Die Humorforschung kann in zwei Ebenen eingeteilt werden: auf die Ebene des individuellen (warum Einzelpersonen Humor benutzen) und die gesellschaftliche (Funktion und Einfluss des Humors in einem sozialen Umfeld). Es gibt drei Hauptansätze der Forschung: der semantische Ansatz, wo man versucht, den Humorbegriff zu präzisieren; der kognitive Ansatz; und der semiotisch-/ mediale Ansatz²¹.

Den kognitiven Ansatz findet man öfters in dem kulturwissenschaftlichen Bereich, und ich werde ihm deshalb etwas mehr Aufmerksamkeit widmen. Man spricht von zwei Konzepten, die in der Forschung dieser Art benutzt werden, die der Überlegenheitstheorie und der Inkongruenztheorie.

Die Überlegenheitstheorie beruht auf der Vorstellung, dass Menschen über andere oder sich selbst lachen, um sich denen überlegen zu fühlen. Diese Theorie ist sehr bekannt und hat lange Traditionen; sie geht zurück auf Aristoteles, die traditionelle Variante wird aber weithin als selbstständige Theorie oft als unzulänglich gesehen²².

Die Inkongruenztheorie bezieht sich darauf, wie Komik aus der Einsicht besteht, „that something is inconsistent with the expected rational nature of the perceived environment“²³. Dies ist die Kategorie, die am leichtesten über die kulturellen Grenzen

¹⁸ Alford und Alford, "A Holo - Cultural Study of Humor," 162.

¹⁹ Christine Gockel und Norbert Kerr, "Put-Down Humor Directed at Outgroup Members Increases Perceived – but Not Experienced – Cohesion in Groups," *Humor* 28, Nr. 2 (2015): 205. und Owen H Lynch, "Humorous communication: Finding a place for humor in communication research," *Communication theory* 12, Nr. 4 (2002): 434.

²⁰ Yih Hwai Lee und Elison Ai Ching Lim, "What's funny and what's not: The moderating role of cultural orientation in ad humor," *Journal of Advertising* 37, Nr. 2 (2008): 71.

²¹ López, *Lachen - Humor - Komik*, 16.

²² Lynch, "Humorous communication," 426.

²³ Smith, "Humor as rhetoric and cultural argument," 428.

verstanden wird²⁴. Laut López sind die Hauptvertreter dieser Richtung unter anderem Freud, Kant und Schopenhauer²⁵.

Lynch meint, dass man auch noch eine dritte Kategorie sehen kann, die der „relief theory“²⁶. Die erlösende Wirkung des Lachens wird oft in der Psychologie problematisiert, und daher wird dieser Ansatz bei anderen öfters zusammen mit der Inkongruenztheorie behandelt. Man sieht Humor als heilend und erlösend bei emotionalem Stress, aber auch als „an act of disguised aggression and sanctioned resistance. „The joke then represents a rebellion against that authority, a liberation from its pressure“²⁷. Hier könnte man auch die Theorien Bachtins einordnen²⁸. In seinem *Rabelais* beschreibt Bachtin die Volkskultur (meiner Meinung nach auch die gegenwärtige Popkultur) als Lachkultur. Im Beispiel des Karnevals beschreibt er die Kraft des Lachens, wo „die provokativ-heitere Umstülpung der geltenden Institutionen und ihrer Hierarchie, die vorgeführt wird, zeigt – auch wenn sie letztlich alles beim alten läßt – eine permanente Alternative auf. Und es ist diese nicht zum Schweigen zu bringende Energie des alternativen Appells – und nicht so sehr die konkreten Einzelformen volkskultureller Praxis –, die die institutionelle Kultur in Unruhe versetzt“²⁹. Im bachtinschen Karnevalsbegriff steckt eine Möglichkeit für Destruktion und die Aggression gegen und die Entheiligung deren, die sich nicht wehren können³⁰ oder gegen die, deren man sich nicht gegen wehren kann. Obwohl man Bachtin auf mehrere Punkte kritisch lesen sollte³¹, sind diese Kernwerte durchaus plausibel, und für den Kontext der Hitlersatiren äußerst nützlich.

²⁴ Lee und Lim, "What's funny and what's not," 72.

²⁵ López, *Lachen - Humor - Komik*, 17.

²⁶ Lynch, "Humorous communication," 423.

²⁷ Ibid., 427-428.

²⁸ Smith, "Humor as rhetoric and cultural argument," 62.

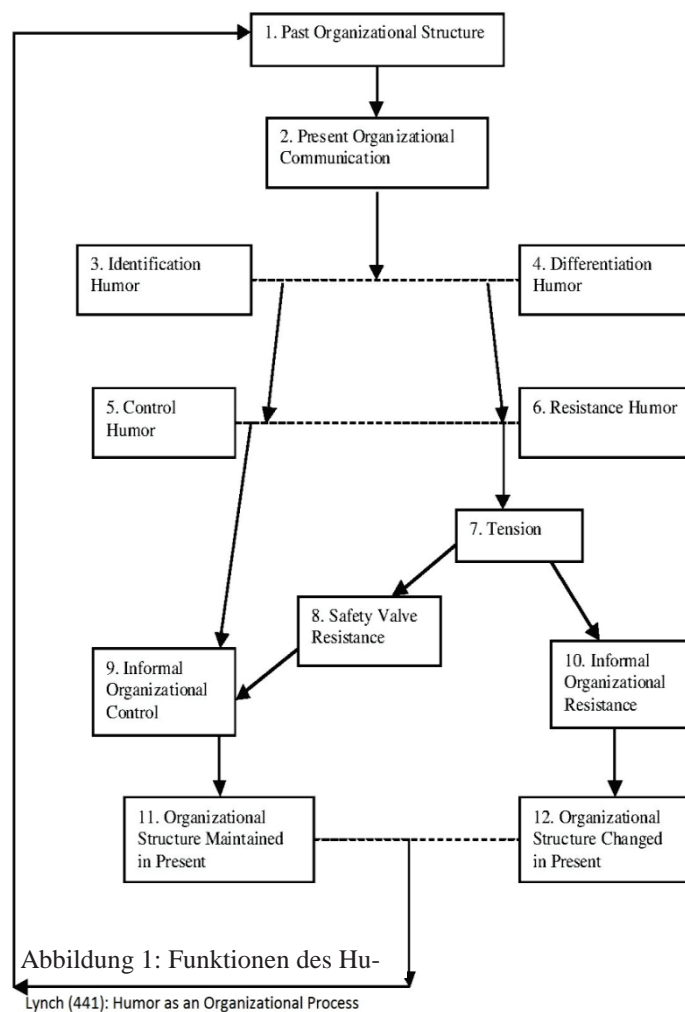
²⁹ Michail M. Bachtin. *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, Übersetzung von Gabriele Leupold. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft Hrsg.: Renate Lachmann, 1. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995). 15.

³⁰ Peter Burke. *Popular culture in early modern Europe*. 3. Aufl. (Farnham, England: Ashgate, 2009). 266.

³¹ Burke pointiert zum Beispiel dass Bachtins Grenzen zwischen der Populärkultur und der Elitekultur zu bastant aufgezeichnet sind, und dass es sich eher um ein Spektrum handelt als ein Haus mit einem Türsteher. Er meint, dass Bachtin die Rolle des kulturellen Dialogs zwischen verschiedene kulturelle Schichten völlig übersieht (ibid., 260.). Eine andere Kritik die öfters vorkommt ist, dass Bachtins Karnevalsbegriff und Schilderung des Phänomens als etwas naiv gesehen werden kann. Ich nehme in dieser Arbeit Ausgangspunkt in den Kernideen von der verkehrten Welt und des physisch-vulgären Humors, und meine so viele der Probleme zu umgehen.

Bachtin spricht von einem zyklischen Prozess der Erneuerung durch „das Normalität-Aufbruch durch Karneval - Rückkehr zur Norm-Kontinuum“ (das sogenannte Karneval-Fastenzeitkontinuum). Diese Prozessanalyse gilt im höchsten Grad für den geschichtlichen Bewältigungsprozess der Nachkriegsgenerationen, und mündet schließlich in den gegenwärtigen Bedarf der dritten Generation, die Form des Bewältigungsprozesses selber und die in den 90-ern entstandene Republik zu satirisieren und zu kritisieren.

Die Perspektive der verkehrten Welt dient dazu, noch stärker zu zeigen, was in der Gesellschaft falsch oder unlogisch ist. Es gibt also eine gewisse Öffnung dafür, Humorforschung als Studium der sozialen Prozesse und der Machtstrukturen innerhalb einer Gemeinschaft zu sehen. So bekommt der politische Witz eine Position als passiver Widerstand, oder auch „safety valve resistance“³², weil er einem erlaubt, in einem akzeptierten sozialen Raum den Dampf abzulassen. Wir sehen eine dualistische Funktion, nämlich die der abgrenzenden/ identifizierenden



den Funktion und die Widerstands-/ kontrollierende Funktion³³, die aber auch als eine dialektische Spannung, bei der man jedes Funktionspaar als Polaritäten einer Achse gesehen werden kann³⁴. Dadurch bildet sich ein Kontinuum, in dem man den Humor nicht mehr als ein Entweder-Oder interpretieren muss, sondern eben als mehr oder weniger

³² Lynch, "Humorous communication," 436.

³³ Ibid., 434 und 436.

³⁴ Ibid., 439.

beides gleichzeitig. Lynch schlägt ein Modell vor, das zeigt, wie der Humor als ein kommunikativer Organisationsprozess gesehen werden kann³⁵.

Meiner Meinung nach zeigt dieses Schema auch, wie Humor ständig zwischen einer kontinuierlichen Funktion und einer diskontinuierlichen schwenkt, und wie es zu Erhaltung oder Erneuerung eines Kollektivs beitragen kann. Ich werde daher viele der Begriffe benutzen, die hier vorgeschlagen werden, wenn ich über Humor schreibe.

2.4 Begriffserläuterung: Erinnerungskultur

In diesem Text ist ein zentraler Begriff der der Erinnerungskultur. Damit wird in diesem Text ein besonderer Teil der deutschen Kultur gemeint, der in der deutschen Gesellschaft hauptsächlich in den 1980-/1990-er Jahren und nach dem Historikerstreit entstand. Die Erinnerungskultur ist eine Art normatives Gedächtnisnarrativ welches versucht, sich mit dem deutschen Kriegserfahrungen auseinanderzusetzen und die politisch korrekte Erinnerung des zweiten Weltkriegs in einem sozial akzeptablen Format zu bewahren. Sie ist eine identitätsbildende Generationskultur, die „bemüht ist, einmal gefundene Verbesserungen, Problemlösungen und Veränderungen zu bewahren und die in ihrer formalen Konstanz und Entwicklung die Grundlagen eines von Generation zu Generation weitergegebenen und sich [in eines] allmählich erweiternden Wissensvorrats erkennen lässt.“³⁶. Die Erinnerungskultur bezieht sich auf die normative Vergangenheit, die laut J. Assmann „die Epoche, die unter gar keinen Umständen vergessen werden darf, weil aus ihr die verpflichtenden Impulse stammen, im Bezug auf welche jede Gegenwart sich zu legitimieren hat.“³⁷. Es geht um eine pflichtbetonte Erinnerung, die das Fundament für gewissenhafte kulturelle Verantwortlichkeit bildet³⁸. Die Erinnerungskultur ist heute zum prominenten Bestandteil des offiziellen geschichts-politischen Narrativ geworden, und steht darum in einer Sonderstellung in dem gegenwärtigen Diskurs als kontinuierlicher Prozess, der als richtungsgebend und selbstverständlich gilt. Eine gute Einleitung zur

³⁵ Ibid., 441.

³⁶ Jan Assmann. "Kulturelles Gedächtnis als normative Erinnerung. Das Prinzip 'Kanon' in der Erinnerungskultur Ägyptens und Israels." Kap. 3 In: *Memoria als Kultur* Hrsg.: Otto Gerhard Oexle (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995). 96.

³⁷ Ibid., 111.

³⁸ Ibid.

Erinnerungskultur und politisches Gedächtnis findet sich unter anderem bei Sandner³⁹ und Aleida Assmann⁴⁰.

2.5 *Methode*

Ich werde in dieser Arbeit eine Textauswahl bearbeiten und interpretieren, um genau zu sehen, wie Hitler in diesem Material charakterisiert wird. Dazu werde ich mich auch an den Kontext halten, der einfach öffentlich zugänglich ist (Rezensionen und Interviews in der Presse, Kommentare im Internet und so weiter). Ich werde zuerst einen kurzen Überblick über das Hitlerbild der ersten und zweiten Kriegs-/ Nachkriegsgeneration erstellen, um diesen mit den Befunden meiner Analysen bezüglich der dritten Generation zu ergänzen. Obwohl es akademische Beiträge zum Hitlerbild der zwei ersten Generationen gibt, findet sich nur sehr wenig über die dritte Generation und deren Verhältnis insbesondere zu der satirischen Hitlerfigur. Darum werde ich versuchen, generelle Trends in dem Textcorpus zu finden, um die popkulturelle Hitlerfigur besser beschreiben zu können. Dabei ist es mir auch wichtig zu erörtern, wie sich diese Entwicklung langfristig geäußert hat. Ich werde fortlaufend versuchen, die Befunde im Zusammenhang mit dem Semiosphärenmodell zu setzen, auch um zu sehen ob dieses in einem realen, komplexen kulturellen Kontext neue Perspektiven eröffnen kann.

2.5.1 *Corpus*

Ich habe eine Auswahl Kulturartefakte aus dem deutschen Popkulturbereich 1998-2013 getroffen, die mir als repräsentativ für die Haupttrends und Thematiken erscheint. Es werden besprochen (in chronologischer Ordnung aufgelistet):

- Walter Moers: Adolf. Äch bin wieder da!. Eichborn, 1998 (Comic)
- Achim Greser: Der Führer privat. Tiamat, 2000 (Satirische Zeichnungen)

³⁹ Günther Sandner, "Hegemonie und Erinnerung: Zur Konzeption von Geschichts- und Vergangenheitspolitik," *Austrian Journal of Political Science* 30, Nr. 1 (2001).

⁴⁰ Aleida Assmann. *Über das Unbehagen an der Erinnerungskultur : eine Intervention*. Beck'sche Reihe, 1. Aufl. (München: C.H. Beck, 2013).

- Daniel Levy: Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler. X Filme, 2007 (Spielfilm)
- Walter Moers/ Felix Gönner: „Ich hock‘ in meinem Bonker“, Beilage im dritten Adolf-Band (Adolf – der Bonker). Piper, 2008 (Animationsfilm)
- Timur Vermes: Er ist wieder da. Eichborn, 2012 (Roman)
- Robert Polzar: Zuhause bei Hitlers. Unsichtbar, 2013. (Roman)

Walter Moers‘ Adolf-Comics sind die vielleicht bestbekannten frühen Hitlersatiren, und wurden schon mehrmals in der Tagespresse und in der akademischen Literatur behandelt. Es geht hier um wirklich popkulturelle, und oft ziemlich närrische Kurzgeschichten die eine Art kontinuierliche Narrative entwickelt, in der die Kindischheit und Albernheit der Hitlerfigur stark im Vordergrund steht. Gresers Witzzeichnungen sind interessant, weil sie eine andere Variante des Hitlerhumor darstellen wollen: er will in seinem Bilderbuch für Erwachsene „Hitler als Würstchen“⁴¹ zeigen, ohne ins völlig Unsinnige abzugleiten. Der offenbare Konflikt zwischen den Interessen Gresers und Moers bildet ein komplexes Bild der frühen modernen deutschen Hitlersatiren.

Nach der Erscheinung des Films „Der Untergang“ in 2005 entfachte sich ein regelrechter Strom von Hitlerwitzen im Internet, im Fernsehen und in der Presse, und natürlich auch in der sonstigen Unterhaltungsindustrie. Öfter handelte es sich um direkte Parodien des Films. Der dritte Band der Adolf-Comics ist eine solche, und der beigelegte Kurzfilm wurde in Kürze ein Internetphänomen⁴² und heftig debattierte Kontroverse in der Presse, und ist als solches unüberschaubar in dieser Erörterung. Daniel Levys Film knüpft auch an den „Untergang“- Trend an. Er ist hier mitaufgenommen, weil er eine ziemlich typische Hitlerkomödie ist, die aber besser besucht und profiliert war, als andere Kandidaten, und denen sie auch oft rein technisch überlegen ist.

Zum Schluss habe ich den Bestseller- Roman von Timur Vermes und das Kult-Buch von Polzar als Literaturbeispiele ausgewählt. Die Begründung für den ersten

⁴¹ Achim Greser. *Der Führer privat*. 1. Aufl. (Berlin: Tiamat, 2000). unpaginiert, erste Seite des Nachworts.

⁴² Laut Gönner wurde der Film schon mindestens 8 Mio. Mal heruntergelastet. Felix Gönner, "Adolf - Ich hock'in meinem Bonker," <http://www.animaflix.com/animated-short-films/adolf.htm> [03.11].

Roman ist ziemlich klar – auch er wurde heftig in der Presse diskutiert. Polzars Roman ist ein merkwürdiges Buch, das durch eine Wohngemeinschaftsmetapher den Zweiten Weltkrieg nachspüren lassen will. Durch albern-witzige Alltagssituationen, die jeder kennt, der einst in einer WG gewohnt hat, illustriert Polzar die geschichtlichen Fakten fast einfach nur so nebenbei, während er die Menschlichkeit und Absurdität der beiden Situationen (die alltägliche und die geschichtliche) illustriert. Wie Erk⁴³ pointiert: „Mit den Menschen, die sie [die globale historische Ikonen, hier wird auch Hitler mitgerechnet] waren, und ihren historischen Rollen haben sie allerdings fast nichts mehr gemein. Sie wurden reduziert auf Abziehbilder ihrer selbst, sind zu Insignien unterschiedlicher Geisteshaltungen geworden. Wie die Götter der griechischen Mythologie stehen sie für unterschiedliche Aspekte des menschlichen Lebens und Denkens [...].“ Nur wurde eben Hitler in der Parodie- und Satireliteratur seiner Position als die Verkörperung des Absolut Bösen beraubt, und steht nun als Bild des aberwitzigen, spitzbürgerischen Hanswurst da – ein Bild, mit dem sich wahrscheinlich wenige gleichsetzen, oder gar verehren wollen.

⁴³ Daniel Erk. *So viel Hitler war selten : die Banalisierung des Bösen, oder, Warum der Mann mit dem kleinen Bart nicht totzukriegen ist*. Heyne, 1. Aufl. (München: Wilhelm Heyne Verlag, 2012). doi:9783453601789. 96.

3 *Die Entwicklung des NS-Narrativs*

Die Entwicklung des kollektiven Narrativs von dem nationalsozialistischen Staat und seinen Führer hat einen zentralen Platz im deutschen Bewusstsein eingenommen. In diesem Kapitel werde ich diese Entwicklung verfolgen. Es wird kurz erläutert, wie das nazistische Hitlerbild ausgeformt wurde. Im Licht der effektiven NS-Propaganda wird wegen Datenmangel angenommen, dass dieses Bild unter der Bevölkerung verbreitet war. Wie Herzog kommentiert: “Unsere Wahrnehmung der Hitlerjahre gründet sich, auch wenn wir uns das nicht gerne eingestehen, zu einem großen Teil auf die Propagandafilme der Zeit. Dabei sind die Wochenschauen, die Riefenstahl-Filme, die immer wieder in historischen Dokumentationen zitiert werden, bekanntermaßen von ihren Machern durchinszeniert und ideologisch vergiftet. [...] Noch heute entfalten sie eine trügerische Wirkung, eine Macht der Bilder, die sich [...] nicht vollkommen zurückdrängen lässt.“⁴⁴ Darum sind das nationalsozialistische Hitlerbild und die Nachkriegszeit Themen, auf die ich im ersten Teil dieses Kapitels näher eingehen werde. Danach nehme ich mir die 68-er Generation und deren Reaktion gegen ihren Eltern vor, ehe ich mich der Problemstellung des tendenziellen Hitlerbilds meiner Generation, von den späten 80-ern, durch den Corpus zuwenden werde.

3.1 *Der Führer im Nationalsozialismus*

Wahrhaft aus der Tiefe stieg der Führer empor; vielmehr er kehrte zurück in der Stunde der höchsten Not, wo nur er den Deutschen das tödlich bedrohte Leben erhalten, die hoffnungslos zerstörte Ordnung den Völkern zurückgeben und den verratenen Frieden der Welt wiedergewinnen konnte.

Unerwartet kam er wieder, von keinem erkannt, von vielen später verleugnet, mit dem Gesicht, das Millionen von Soldaten hatten, und doch keinem ähnlich, in allen seinen Bewegungen ihnen gleichend und doch anders, ja, oft fremd und unerklärlich, in den Insignien seiner Würde, dem Stahlhelm, der viel zu weiten Uniform voll Schlamm und Granatschwefel, gefeit gegen den Tod, ein seltsamer Mensch im brüllenden, glühenden, giftigen Rasen der Materialschlacht. Er war leibhaftig der erste Mythos, den das deutsche Volk seit sieben Jahrhunderten hervorgebracht hat.⁴⁵

⁴⁴ Rudolph Herzog. *Heil Hitler, das Schwein ist tot!: Lachen unter Hitler ; Komik und Humor im Dritten Reich.* (Frankfurt am Main: Eichborn, 2006). 15.

⁴⁵ Eberhard Wolfgang Möller. *Der Führer. Das Weihnachtsbuch der deutschen Jugend.* Hrsg.: Baldur von Schirach (München: Zentralverlag der NSDAP, 1938). 23.

Die Propaganda der Nationalsozialisten vertrieb ein besonderes Bild von Hitler, das in sehr verschiedenen Medien der Zeit aufgenommen wurde, wie zum Beispiel in diesem Zitat, aus dem Buch der „deutschen Jugend“, also wahrscheinlich von der Hitlerjugend. Der Verfasser stellt Hitler als unfehlbaren, göttlichen Mensch dar – als Genie. Er sagt zum Beispiel von Hitler, dass er „immer“ der Führer war, auch bevor er überhaupt Politiker wurde: [Seine Mitsoldaten] konnten sich sogar später etwas darauf zugute tun, seine ersten Zuhörer und Anhänger zu sein. Aber daß er der Führer war, das wußten sie nicht“⁴⁶. Laut Möller war es Hitlers „Wesen“, der Führer zu sein⁴⁷, als ein unbedingtes Schicksal welches nur darauf wartete, dass er seine biblische Wüste überlebt hatte. Zwar findet man nur sehr selten gerade solche ausgesprochen kitschige Jesus-Allegorien in der NS-literatur, aber das Bild von Hitler als charismatischem Führer und später als Kriegsgenie findet sich in allen Propagandapublikationen wieder. Den Versuch, Hitler als einen Gott zu zeigen kehrt mehrmals zurück, zum Beispiel in der ersten Szene von Leni Riefenstahls „Triumph des Willen“, in der Hitler in seinem Flieger sitzt, und wie ein wagnerischer Held (mit der Musik Wagners im Hintergrund) nach Nürnberg eilt, um von seinem Volk angebetet zu werden.

Pyta⁴⁸ bestrebt sich darauf, zu zeigen wie Hitler und die NSDAP die Bild- und Raumsprache Wagners benutzten, um dieses Image zu untermauern. In einer Gemeinschaft, die nur kürzlich zu einer multimedialen Presse introduziert worden war, ist es kein Wunder, dass die Inszenierungen der Partei einen großen Eindruck hinterlassen haben. Seit dem „visual turn“⁴⁹ der 1920-er Jahren, und im Licht des Aufschwungs des Interesses an der Physiognomik zur selben Zeit (besonders in Berlin)⁵⁰ wurden Bilder und visuelle Medien von zunehmender Wichtigkeit, und Hitler und die NSDAP wussten dies zu ihrem Vorteil zu nutzen. Man kann, laut Pyta⁵¹ eine wachsende Ästhetisierung der Politik als strukturelles Merkmal der Weimarer Republik beobachten. „In durchpolitisierten Gesellschaften mit ihren Massenveranstaltungen und Massenmedien veränderte

⁴⁶ Ibid., 28.

⁴⁷ Ibid., 25.

⁴⁸ Wolfram Pyta, *Hitler: Der Künstler als Politiker und Feldherr*, (München: Siedler Verlag, 2015). Kindle eBook.

⁴⁹ M. Uecker, "The Face of the Weimar Republic. Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany," *Monatshefte* 99, Nr. 4 (2007): 470.

⁵⁰ Michael Gamper. "'Er lässt sich nicht lessen': Physiognomy and the City." In: *Physiognomy in profile : Lavater's impact on European culture* (Newark: University of Delaware Press, 2005). 155.

⁵¹ Pyta, *Hitler: Der Künstler als Politiker und Feldherr*. loc. 92.

die Politik ihren Stil und ihre Legitimationsbasis: Sie nahm eine neue expressive Gestalt an, weil nicht bildungsbürgerliche Ansprache und das Verfassen von Texten, die vor Gelehrsamkeit nur so strotzten, massenhafte Zustimmung erzeugten, sondern effektiv inszenierte Auftritte vor einem Massenpublikum. [... Die neuen Medien] trafen auf eine durch Krieg und Kriegsfolgenbewältigung aufgerüttelte Gesellschaft, die politisch hochgradig erregt war und neue Anforderungsprofile an die Politiker hervorbrachte. [...] Endgültig passé war damit der gepflegte Honoratiorenstil [...]; Konjunktur hatte nun der massentaugliche Volkstribun, [... der] mit Leidenschaft und Körpereinsatz um Zustimmung warb.“⁵² Mit Hilfe der neuen Massenmedien – Film, Schallplatten, Photographien, Plakate usw. – konnte man diese massiven Auftritte auch außerhalb des Kontexts der politischen Sphäre unter ein großes Publikum verbreiten.

Das generelle Hitlerbild, dass in *Mein Kampf* kommuniziert wird, ist eines, das zwischen den typischen Merkmalen eines Helden (Soldat, „echter Mann“, Anti-Pazifist/heroisch, stark, aufopfernd) und eines Politikers schwankt. Hitler beschreibt sich selbst als beharrlich, zielstrebig⁵³, inflexibel – er habe sich ein Weltbild geschaffen, welches er aus Prinzip nie veränderte⁵⁴ - und unbiegsam. Er sah sich selbst als Retter des deutschen Volks und der „arischen“ Rasse, und darum auch als Führerindivid (quasi der stärkste, der Alpha-Mann) der stärksten Rasse; darum wird er als klug, analysierend, berechnend und als guter Observator dargestellt. Er meint, er sei selbst unfehlbar und dass er durch Fehler und Erfolge anderer lernt. Er folgt seinem Gefühl eher als seinem Verstand⁵⁵, und sieht sich darum aus gefühlsmäßigen Gründen als anti-demokratisch, anti-industrialisierung, Antisemit, antiautoritär⁵⁶ und anti-akademisch⁵⁷. Er beschreibt sich als „Programmatiker“⁵⁸, und glaubt fest an einem Kampf-mythos, der auf pseudo-darwinistischen Ideen weiterbaut. Die Ideologie Hitlers ist eine Verfallsideologie, die, zurückschauend an einer idealisierten Antike, für den Kampf gegen das vermeintlich Verrottete in der Gesellschaft (die sogenannten Untermenschen) kämpfte, um eine starke und heroische Ras-

⁵² Ibid.

⁵³ Vgl. Adolf Hitler. *Mein Kampf: zwei Bände in einem Band*. 656. - 660. Aufl. (München: Eher, 1941). 229.

⁵⁴ «In dieser Zeit bildeten sich mir ein Weltbild und eine Weltanschauung, die zum granitenen Fundament meines derzeitigen Handelns wurden. Ich habe zu dem, was ich mir so einst schuf, nur wenig hinzuleren müssen, zu ändern brauchte ich nichts». Ibid., 21.

⁵⁵ Ibid., 190.

⁵⁶ Ibid., 237.

⁵⁷ Ibid., 191, u.a.

⁵⁸ Ibid., 229-233.

se von den „guten“ Menschen hervorzuzüchten. Diese Ideen waren nichts Neues in dieser Zeit, und fanden darum teilweise sehr fruchtbaren Boden, um sich in einen wahrhaftigen Hitlerkult weiterzuentwickeln.

Man kann in der Zeit der Weimarer Republik ein gewisses Maß an naivem Vertrauen in den Wahrheitsgehalt insbesondere bei der Photographie sehen⁵⁹, die schnell zu politischen Zielen hervorgezogen wurde. Darum kann man verfolgen, wie Hitler seit den frühen 30-er Jahren mit Hilfe Heinrich Hoffmanns in Photographien sein Image als omnipräsenter Führer und Jedermann aufbaute – der „kleine, große Mann“⁶⁰. „Hitler wurde zur unverkennbaren Marke zwischen Intimität und übermenschlichem Monument stilisiert – und ist es in gewisser Hinsicht bis heute geblieben.“⁶¹. Durch Bilderbände wie „Mit Hitler im Westen“⁶² wird ein vermeintlich militärisches Genie in intimster Nähe portraitiert, von Bildern vom Kartenraum mit kleinblümigen Gardinen im Felsennest bis hin zu dem jetzt berühmten Bild vom siegenden Führer vor dem Eiffelturm, und immer mit Untertexten wie „Fahrt an die Front: Jubelnd begrüßen die Soldaten ihren Obersten Befehlshaber“⁶³. Schmölders bezeichnet diese Tendenz als „Bilderkult“,⁶⁴ welcher auch im Kontext der Filmproduktion und der Tagesschau des Dritten Reiches zu erkennen ist.

Ganz unkritisch kann die deutsche Bevölkerung jedoch nicht gewesen sein – es gab dokumentierbar durchaus politische Witze über Hitler und den Rest der Mitglieder der Reichsführung; lediglich kann man aber größtenteils sagen, dass diese Witze keine explosive Wirkung hatten, sondern eher die Funktion des Dampfablassens erfüllten⁶⁵. Öfters ging es eher um die alltäglichen Ärgernisse normaler Bürger, als einen realen Angriff auf das System, wie dieser Witz aus Köln über den merkwürdigen „deutschen Gruß“ zeigt:

⁵⁹ Uecker, "The Face of the Weimar Republic," 470.

⁶⁰ Schmölders, „The Face that Said Nothing: Physiognomy in Hitlerism“. In: Klaus L. Berghahn und Jost Hermand, Hrsg. *Unmasking Hitler: cultural representations of Hitler from the Weimar Republic to the present*, (Oxford: P. Lang, 2005). 23.

⁶¹ Sonja Schultz. *Der Nationalsozialismus im Film: von "Triumph des Willens" bis "Inglorious Basterds"*. (Berlin: Bertz + Fischer, 2012). 18.

⁶² Heinrich Hoffmann. *Mit Hitler im Westen*. (Berlin: Zeitgeschichte-Verlag, 1940), Mikroform.

⁶³ Ibid., Bild 52, gezählt von vorne. Keine Seitenzahlen.

⁶⁴ Claudia Schmölders. *Hitlers Gesicht: eine physiognomische Biographie*. (München: Beck, 2000). 105.

⁶⁵ Herzog, *Heil Hitler, das Schwein ist tot!*, 11.

Tünnes und Schäl gehen übers Feld und der Tünnes gleitet plötzlich im Unflat aus, so dass er fast zu Fall kommt. Zackig reißt er die rechte Hand hoch und brüllt: „Heil Hitler!“ „Biste jeck?“, fragt der Schäl besorgt. „Wat machste da für Kappes! Et es doch kein Mensch in der Näh!“ „Ick mach‘ et genau nach de Vorschrift“, antwortet der Tünnes bieder; „denn es heißt doch: Trittst du in ein Geschäft hinein, so soll dein Jruß „Heil Hitler“ sein.“⁶⁶

Obwohl der Politiker Hitler immer mehr in den Schatten des Feldherrn Hitler trat, und die Bevölkerung über viele der entsetzlichen Taten des Regimes wussten, verblasste laut Ian Kershaw Hitlers Charisma „erst Ende 1944“⁶⁷, vermutlich wegen der starken Propaganda und ein naives Vertrauen an eine Gestalt, die die Deutschen aus aller Nähe zu kennen glaubten. Heute ist es immer noch schwer, über diese Epoche zu sprechen, zum Teil weil sich viele Deutsche nicht eingestehen wollen, „dass man Hitler gut gefunden hat“⁶⁸. Um den gänzlichen sozialen Kontext zu erfassen, muss man verstehen dass es sich um eine „hoch ideologisierte, politisierte Generation [handelte], die den deutschen Sieg, den Sieg des nationalsozialistischen Deutschlands wollte, weil sie ihn für richtig hielt“⁶⁹.

3.2 *Hitler? Das waren doch die anderen...*

Nicht überraschend fiel die Übergangsphase nach dem Ende des Dritten Reiches der Bevölkerung schwer. Die Besatzung Deutschlands wurde ein soziales Trauma. Die Städte waren zu Trümmerhaufen zerstört, und die Bevölkerung erlebten „Jahre der Demütigung, der Verzweiflung, der Not. Dabei ist die Demütigung durchaus als selbstverursacht erkannt worden. Die Hinnahme der NS-Herrschaft, die lange Zeit freudiger Zustimmung und Hingabe für die NS-Ideologie, das Entsetzen über die Verbrechen des Regimes, von denen man nicht nur ahnte, von denen die meisten wußten – damit mussten die Deutschen jetzt umgehen, das mußte gerechtfertigt oder geleugnet oder trotzig beschwiegen werden“⁷⁰. Das Letztere ward der Fall, obwohl die Alliierten die Bevölkerung als Teil ihres „re-orientation“ Programms mit ihren Greuelfilmen versuchten, die Leute zum Fühlen und Reden zu bewegen. Eher stießen die Filme auf Abscheu oder Selbstmitleid. Man kann in den Filmen der späten 40-ern eine „egozentrische Opferperspektive“⁷¹ und einen

⁶⁶ Ibid., 45.

⁶⁷ Pyta, *Hitler: Der Künstler als Politiker und Feldherr*. loc. 345.

⁶⁸ Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, 40.

⁶⁹ Ulrich Herbert nach *ibid.*

⁷⁰ Wolfgang Benz. *Geschichte des Dritten Reiches*. (Bonn: C.H. Beck, 2000). 275.

⁷¹ Greffrath nach Schultz, *Der Nationalsozialismus im Film*, 45.

„Rechtfertigungs- bzw. Freisprechungswunsch“⁷² observieren. In der BRD sprach man eher davon, dass man ein Opfer Hitlers war⁷³, als dass man ihn selbst gewählt hatte. Nicht ohne Grund wählt Greffrath den Begriff einer „gefühlsmäßigen Panzerung“⁷⁴. Laut Benz ließ dieser Selbstbewährungsversuch die Alliierten in Rätseln stehen. Plötzlich erlebte man eine „Flucht ins Unpolitische“⁷⁵, wo plötzlich keiner mehr freiwillig mit den Nazis beteiligt war. Man verschob die Kollektivschuld, die man bei den frühen Umerziehungsversuchen der Alliierten finden kann (z.B. die Stellwand mit dem Spruch „Diese Schandtaten: Eure Schuld!“⁷⁶) hin auf eine Schuld des Einzelnen, nämlich die ehemalige Reichsführung und deren Mithelfer⁷⁷ – also „die Anderen“. Die Alliierten sahen bald, dass diese Strategie nicht funktionierte, und wendeten sich eher dem Wiederaufbau zu.

Nicht nur im öffentlichen Bereich, sondern auch in der Privatsphäre war der Umgang mit den Nazis und deren Helfern, die den Krieg und die Nürnbergprozesse überlebten, extrem problematisch. Immerhin könnte das einen in der eigenen Familie treffen; einen Vater, eine Tante, den Nachbarn... Sehr viele im öffentlichen Sektor hatten im nazistischen System aktiv teilgenommen, waren aber schwer ersetzbar wegen ihrer Kompetenz. Trotz Entnazifizierung und die Versuche der Alliierten, eine Volksaufklärung durchzuführen, kam man nicht an den Alt-Nazis vorbei. Viele solche erhielten notwendigerweise Positionen in den neuen Staatsgefügen (und im privaten Sektor; als Beispiel dienen der Betrieb von Fabriken und die Filmindustrie, wo erfahrene Fachleute unentbehrlich sind⁷⁸), obwohl man wusste, dass sie wohl höchstwahrscheinlich ideologisch korrupt waren. Im Namen des Wiederaufbaus wählte man die einfache Lösung und redete einfach nicht über die Vergangenheit.

Am besten bekannt ist vielleicht die Studie der Mitscherlichs, „Die Unfähigkeit zu trauern“ (1967). Sie beschrieb „die deutsche Abwehr von einführender Nähe zu ihren jüdischen Opfern als Selbst-schutz, den angestregten Wiederaufbau als ein Ungeschehenmachen der Vergangenheit, die Verleugnung der vorherigen Identifikation mit Hitler als Versuch, Depression und Selbstaufgabe abzuwehren und gleichsam schuldfrei zu

⁷² Ibid.

⁷³ Gerhardt Lüdeker. *Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989*. (München: edition text+kritik, 2012). 11.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Benz, *Geschichte des Dritten Reiches*, 276.

⁷⁶ Schultz, *Der Nationalsozialismus im Film*, 35.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Hierzu mehr bei Schultz, Kap. 1.

werden. Das einst als übermenschlich glorifizierte Führeridol erwies sich als Vexierbild – aus veränderter Perspektive zeigte es plötzlich ein übermächtiges Monster, dem man selbst zum Opfer gefallen war [... er] erscheint kaum als Person, sondern mehr als Naturgewalt – allmächtig, dämonisch, unentrinnbar.“⁷⁹. Die Studie der Mitscherlichs war ein Produkt seiner Zeit, und traf auf viel Widerstand – insbesondere wegen der Behauptung, dass wegen der traditionell autoritären Kindererziehung bei deutschen Erwachsenen die Tendenz zur Suche nach autoritären Vorgesetzten entstanden wäre.

In der heimischen Filmproduktion von dieser Zeit sehen wir aber deutlich, wie man versuchte, seine eigene Person von den Nazis zu distanzieren - Rollenfiguren, die als Täter oder Mitläufer erscheinen, sind deutlich *nicht einer von uns*; sie sind oft „klein, dunkelhaarig, ungebildet und erkennbar von kleinbürgerlich-proletarischer Herkunft“⁸⁰. So konnte man die Schuldgefühle den *Anderen* in die Schuhe schieben, weil man es jetzt doch besser wusste. Dass führte zum Schluss doch zu Thomas Brandlmeiers „Bermudadreieck der drei großen V’s“ – Vergeben, Vergessen, Verdrängen⁸¹. Man sehnte sich nach Normalität, und der einzig mögliche Weg schien einfach das Schweigen über die Vergangenheit und durch Scheuklappen in die Zukunft zu sehen. So kann man aber auch mit Hermann Lübke⁸² von einem absichtsvollem „Konsens des Schweigens“⁸³, hier im Kontrast zu dem „Verdrängen“ der Mitscherlichs) reden. Laut Lübke liegt in diesem Begriff nicht das Ignorieren der Verbrechen, die durch Nazi-Helfern und Mitläufern begangen wurden, sondern ein Schweigen über Fakten die alle kannten, die „unausgesprochene Übereinkunft, daß die Anti-Nazis von diesem Wissen [das Wissen über z.B. individuelle Teilnahme oder Unterstützung der Nazis und deren Ideologie] keinen Gebrauch machen und daß die ehemaligen Nazis ihrerseits sich in der Öffentlichkeit zurückhalten“⁸⁴. Weil man nicht von jemanden verlangen kann, nur so einfach ihren politischen Glauben abzugeben, war es mehr pragmatisch, diese Überzeugungen zur Privatsache zu machen, um diese Menschen „zukunftsfähig“⁸⁵ zu machen.

⁷⁹ Schultz, *Der Nationalsozialismus im Film*, 45.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid., 46.

⁸² Hier nach Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, 43.

⁸³ Ibid., 45.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

Obwohl das Schweigen von dieser ersten Generation als konstruktiv gesehen wurde (und wahrscheinlich war – das Wirtschaftswunder der BRD wäre wohl nicht zustande gekommen in einem paranoiden und feindlichen sozialen Klima), führte es aber auch dazu, dass die Traumata nicht verarbeitet wurden, und dass die Opfer der Nazis diese Mentalität und deren folgende Erhaltung der alten Machtstrukturen als „fortlaufendes Unrecht“⁸⁶ erlebten. Sowohl im Westen als auch im Osten, wo man sich als sozialistischer Staat, also automatisch anti-faschistischer Natur, nicht mit der Vergangenheit befassen müsse (dies wäre als ein Problem der BRD zu rechnen) schob man also die Erfahrungen, die man sich im Dritten Reich gemacht hatte, vor sich her⁸⁷. So langsam verfestigte sich das „dämonische“ Hitlerbild in der Gesellschaft schleichend wie der Schatten des Nosferatu⁸⁸. Man wollte nicht über diesen Mann reden, weil er als Gallionsfigur all dessen stand, was man am liebsten nur vergessen und verdrängen wollte.

3.3 Die 1968er und das Brechen des Schweigens

Wir kennen die 68-er-Generation als eine revolutionär gesinnte Generation, die die Welt um sich auf den Kopf stellte. Dieses gilt auch für den Umgang mit der NS-Geschichte in Deutschland. Diese hochpolitische Generation, mit Werten, die sie nicht mit der Eltern-generation teilte, machte das Brechen des Schweigens zu einem Generationsprojekt. Assmann redet von einer direkten „Kollision zwischen den Generationen“⁸⁹, welche sich für viele Familien als destruktiv und konfrontationell darstellte. Eine hochpolitisierte Generation stieß auf eine andere, die mit marxistischer Ideologie und einer ganz anderen Einstellung als total fremd gewirkt haben muss. Diese jüngere Generation nahm vollständig Abstand von ihren Eltern und deren NS-Geschichte. Dieses förderte nicht eine konstruktive Kommunikation, und führte eher zum Verschweigen und zur Dogmatisierung der faktuellen Geschichte als zur Aufklärung und Versöhnung.

Assmann spricht in diesem Kontext von einem generationellen Schlussstrich versus einen Trennungsstrich. Wo „Der *pragmatische Schluss-strich*“ das Entsorgen durch Verschweigen bedeutete⁹⁰, wurde durch den „moralischen Trennungsstrich“ eine „radika-

⁸⁶ Ibid., 46.

⁸⁷ Lüdeker, *Kollektive Erinnerung und nationale Identität*, 11.

⁸⁸ Film von F. W. Murnau, 1922

⁸⁹ Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, 43.

⁹⁰ Ibid., 49. Parafrase.

le Distanznahme von der Vergangenheit [vorgenommen]; hier lautete die Einstellung: „Wir sind anders, und deshalb müssen wir von dieser Vergangenheit reden!“⁹¹. Es wäre falsch zu sagen, dass man nicht im Dokumentarfilm und Fernsehen der 1950-er überhaupt nicht vom Dritten Reich gesprochen hat, aber das Narrativ war deutlich von einer Opferperspektive beeinflusst, und von den Opfern des Regimes (Juden, Sinti und Roma usw.) wurde wenig gesprochen⁹².

Es ist diese ethische Wende, die es überhaupt möglich machte, eine Erinnerungskultur aufzubauen. Sie ist eine einzigartige Erscheinung in der Weltgeschichte – es ist nicht üblich, dass sich eine Gemeinschaft zu einem negativen Selbstbild als Täter, die ihrer Opfer gedenken, wendet und als identitätsbauendes Narrativ verwendet. Diese Narrative gab es vor dem zweiten Weltkrieg nicht – man spricht noch von den üblichen Sieger-/ Verlierer- oder Täter-/Opfer- Narrativen – und es ist eine durchaus sehr deutsche Neuschöpfung⁹³.

Das Buch der Mitscherlichs introduzierte einen Verdrängungs- oder sogar Schamdiskurs, der zu einem wichtigen Teil der kollektiven Identität der 68-er wurde. Laut Lüdeker „sollte die Erinnerung an den Nationalsozialismus eine moralische Komponente enthalten und unter dem Aspekt der Schuld thematisiert werden“⁹⁴. Er weist auch darauf hin, dass der Film eine wichtige Rolle in der Entwicklung der kollektiven Selbstauffassung spielte⁹⁵. Im Film kann man auch sehen, wie sich das Hitlerbild weiterentwickelt. Die Tendenz, Hitler als Verantwortlichen der Tragödie zu machen, streckt sich durch die Medienproduktion dieser Generation. Man sieht die Geschichte aus einem Abstandsperspektiv, das sich mehr mit den jüdischen Opfern identifiziert als mit der Elterngeneration. Mit dieser Perspektive wächst auch der Abstand zur Hitlerfigur. Öfters werden Teile von den Riefenstahl-Filmen und andere Propagandafilme als Illustration und Vorlage für Dokumentar- und Spielfilme benutzt, öfters ohne ein sichtbares Bewusstsein darüber, was die Originalintention dieses Material gewesen war. So dürfen die Selbstinszenierungen der Nazisten weiterleben, obwohl durch die Perspektive der Nachsicht.

⁹¹ Ibid., 49-50.

⁹² Schultz, *Der Nationalsozialismus im Film*, 121.

⁹³ Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, 78.

⁹⁴ Lüdeker, *Kollektive Erinnerung und nationale Identität*, 12.

⁹⁵ Ibid.

Es entstand eine Dehumanisierung der leitenden Personen des Dritten Reiches, insbesondere natürlich die Hitlerfigur, die sich in die buchstäbliche Personifikation des Absoluten Bösen entwickelte. Man sah vor lauter Information nicht mehr, dass diese Figur eigentlich ein Mann war, ein ungebildeter Spießbürger vielleicht, aber immerhin ein Mensch wie alle anderen. Dieser Perspektivverlust führte dazu, dass ein noch größerer Abstand zwischen Geschichte und der kollektiven Identität⁹⁶ entstand. Der Stereotyp der „bösen, bösen Nazis“, wie Per Röcken (persönliches Gespräch) ihn so treffend bezeichnete, ist immer davon gekennzeichnet, dass er eine Gruppe bezeichnet, die erstens ziemlich diffus erscheint, und zweitens definitiv immer „die Anderen“ sind. Genauso wie sich der Stereotyp von der braven, guten Wehrmacht („uns“) versus die Verrückten in der SS („die Anderen“) entwickelte, wollte man sich auch nicht eingestehen dass man es mit einem deutschen Staatsbürger zu tun hatte, statt eine dämonische Naturgewalt die man so oder so nicht stoppen konnte. Man kann einfach nicht gegen einen Höllenhund argumentieren, und darum ist dieses externalisiertes Hitlerbild auch in der Länge nicht weiter konstruktiv.

3.4 *Bart + Scheitel = Hitler*

Deutschland steht vor einem doppelten Generationswechsel. Die erste Generation, die Zeitzeugen, befindet sich am Abend ihres Lebens, und die dritte Generation sind schon an dem Punkt, an dem sie die Definitionsmacht über die Gestaltung des Narrativ des kollektiven Gedächtnisses übernehmen werden. Genau die Narrativwandlung dieses Generationswechsels ist der eigentliche Schwerpunkt dieser Arbeit, denn ab etwa 1997 kann man eine neue Hitlerfigur im Diskurs erkennen. In Satiremagazinen wie *Titanic* oder in Büchern wie denen von Walter Moers und Achim Greser werden die lächerliche Hitlerfigur introduziert. Ich werde in diesem Teil zuerst das Corpus beschreiben⁹⁷, um dann die Haupttendenzen diesem popkulturellen Hitlerbild diskutieren zu können. Den ersten Band von Moers' *Adolf*-Serie und Achim Gresers *Der Führer privat* sind heute leider nicht mehr in den Buchhandlungen erhältlich. Selber hatte ich große Schwierigkeiten, überhaupt ein Leseexemplar zu finden und vermute daher, dass der Leser nicht mit die-

⁹⁶ Dieser Begriff ist etwas problematisch. Ich benutze ihn aber trotzdem, weil er ein Terminus für ein sonst schwer zu beschreibendes abstraktes Konzept gibt. Hierzu mehr bei Assmann 2013, Kap. 1.

⁹⁷ Einleitende Kommentare zum Corpus befinden sich in 2.4.1.

sen Werken bekannt ist, und diese nicht zur Hand hat. Ich habe darum im Anhang eine Zusammenfassung der Adolf-Geschichte und einige Beispiele von Greser in textlicher Zusammenfassung und Bild beigelegt. Hier sind auch relevante Zusammenfassungen von Levy, Moers/ Gönnert und Vermes zu finden.

3.4.1 Walter Moers: *Adolf – Äch bin wieder da!*

Walter Moers' *Adolf*-Comics sind wahrscheinlich die bestbekannten der gedruckten modernen Hitlersatiren. Sie entstanden in den späten Neunzigern, in dem Klima wo kürzlich die Debatte über politische Korrektheit und Vergangenheitsbewältigung wieder in der Tagespresse ein Thema geworden war. Kurz zuvor war eine Verstärkung der Rechtsextremen Kreise Deutschlands bemerkbar, die starkes Aufsehen erregt hatte, und viele Menschen in Furcht versetzte. In diesem politischen Klima ist es eine Besonderheit, plötzlich einen Comic wie *Adolf* zu finden. Moers hatte in 1997 in dem Satiremagazin *Titanic* eine Geschichte gedruckt bekommen⁹⁸, die auch im Buch wiederzufinden ist, in dem Moers selber als Protagonist agiert. In diesem Streifen greift Moers drei der Hauptcharakteristiken seines Hitlers auf, die später im Buch Wiederverwendung finden: erstens Hitlers Wutanfälle, die sich plötzlich aus dem Nichts materialisieren; zweitens sein akritischer und unreflektierter Judenhass und drittens seine totale Naivität und Alltagsunfähigkeit.

Es sind im Buch außerhalb der schwarz-weißen *Titanic*-Geschichte insgesamt acht farbige Teilgeschichten, die chronologisch direkt miteinander verbunden sind. Im Anhang befindet sich Werbung für fiktionale Hitlermerchandise und Hitlergeschichten (zum Beispiel „Adolf die Nazisau: Sommer der Liebe“, „Reden wie Hitler? Kein Problem – mit der CD-Rom Adolfsprech!“ und die Werbung für „Hermes Schwarzbrot“, welche später als Inspiration für das Hazelnoss-Lied von dem Team des Adolf-Films diente).

Die Titel der Teilgeschichten zeigen starke popkulturelle Referenzen. „Big in Japan“ teilt seinen Titel mit einem Hitsong von 1984 bei Alphaville, der großen Erfolg im deutschsprachigen Raum genoss. „Der deutsche Patient“ ist abgeleitet vom Film „Der englische Patient“ (1996), der in 1997 mehrere Preise gewann. „Sündige Vergangenheit“ ist ein wahrscheinlich ironisch gemeinter Titel, der stark an kitschige Titel aus der ro-

⁹⁸ Walter Moers. *Adolf - Äch bin wieder da!!* 8. Aufl. (Frankfurt/Main: Eichborn, 1999). Vorwort.

mantischen Belletristik erinnert, und mehrere der übrigen Titel erinnern an ältere Horrorfilme (z.B. „In den Klauen des Wahnsinns“).

„Adolf – Äch bin wieder da!!“ ist eine absurde und komplexe Verwicklungsgeschichte mit Adolf Hitler als Protagonist. In typisch moerschem Stil zieht er Adolf durch seine 1990-er Comedy-Trash-Welt, in der Adolf Hitler mit einem wahnwitzigen Psychologen (Dr. Furunkel⁹⁹), Aliens, einem geschlechtsumwandelten und protzfetten Göring („Hermine“), Lady Diana und die Zombie-Mutter-Teresa umgehen muss, und wo er deutlich unter Wissensmängel leidet, weil er 50 Jahre in der Kanalisation verbracht hat, um nicht vor Gericht gestellt zu werden. Außerdem bedeutet dass, dass er sich seit 1945 überhaupt nicht verändert hat. Beim Monopoly will er Konzentrationslager erbauen, er verliert die Kontrolle über seine Wut, und er hält immer noch an derselben antisemitischen Ideologie fest. Zum letzten Ende muss er wählen, ob er sich nicht doch das Weltherrschtum wünscht und einen Weltkrieg anfangen möchte. Er lehnt aber ab, weil er meint: „Wältkrüg hab‘ äch schon gemacht, das äst also keine echte Herausforderung...“¹⁰⁰

Zuerst erkennt man, dass Adolf Hitler in diesem Buch eher ein Patiens- Charakter ist als ein agierender. Er lässt sich immer herumschubsen, er zeigt selten eine Initiative, etwas selber zu machen, und ist sehr abhängig von seinen gefühlten Vorgesetzten – Furunkel, zum Beispiel. Er ist sehr dumm, und geht jedes Mal auf den Leim, wie wir in der Eiffelturm- Situation in „Der deutsche Patient“ sehen können. Er irrt in einer Welt umher, die er nicht wirklich versteht, und mit der er offensichtlich nie eigenhändig umgehen könnte. Er ist überwältigt von der modernen Welt, und zeigt, dass er nicht in einen modernen Kontext hingehört. Dadurch wirken auch seine Handlungen vollständig irrsinnig. Es ist ihm unmöglich, zu verstehen, warum er immer Fehler macht, und wie er sich verändern muss, um sich in diesen quasi-1990ern normal zu benehmen. Er erscheint als ein verwirrter, leichtgläubiger alter Opa, der leicht tüttelig geworden ist, und glaubt, dass es immer noch 1930 ist.

⁹⁹ Furunkels Name hat eine doppelte Bedeutung; laut dem Duden ist ein Furunkel eine „tief reichende, eitrige Entzündung eines Haarbalgs und seiner Umgebung“. Dass beschreibt auch die Rolle der Figur ziemlich gut – Furunkel ist eine Jekyll/Hyde-Gestalt, die sozusagen tagsüber Lady Di ist. Sie erklärt Adolf dass sie Furunkel wurde, als sie so stark unter ihrem Promi-Leben litt, dass sie es nicht mehr aushalten konnte und darum plötzlich Furunkel wurde. Furunkel ist also die personifizierte psychologische Entzündung einer Seelenkranken.

¹⁰⁰ Moers, *Adolf (1)*, Erster Kasten in „Das Ende der Welt?“.

Diese Art, Adolf Hitler darzustellen zeigt, wie fremd die Person und die meist extremen Meinungen des Nationalsozialismus einem durchschnittlichen Bürger von 1990 vorgekommen sein müssen. Er ist irgendwie zu altmodisch und zu naiv, um überhaupt als wichtig und überzeugend zu gelten. Adolf Hitler ist „out“, er weiß es aber selber nicht. Der Humor in *Adolf* hat von allen Texten, die in dieser Arbeit vorkommen, den deutlichsten karnevalesken Charakter. Es herrscht eine gewisse dadaistische Tendenz, die die Adolf-Figur eher aushöhlt (und darum als enthumanisierter Stereotyp eine deutliche Distanz vom historischen Hitler zeigt). Dies ist eine der Hauptkritiken, die diesem Comic erteilt wurde. Walter Moers hat einen leicht erkennbaren Bildstil entwickelt, in dem ein durchgearbeiteter Minimalismus herrscht. Oft sind nur die Köpfe der Figuren zu sehen, einen Hintergrund gibt es nur, wenn er auch wirklich nötig ist. Wie im „kleinen Arschloch“¹⁰¹ bestehen die Figuren aus einfachen Elementen, haben eine riesige Nase und Augen und werden durch kleine Unterschiede erkennbar – bei Adolf Bart und Scheitel, bei Lady Di die Tiara und das blonde Haar. Mutter Teresa ist grünschimmelig und ganz dünn, während Hermine als schäbige, Extremübergewichtige und unattraktive Dame in schlecht sitzender Lingerie dargestellt wird – eine billige Prostituierte, die es mit allen macht¹⁰².

In *Adolf* spielt Göring eine Rolle, die die der Hermine im *Steppenwolf* (Hermann Hesse) ähnelt. In dem ersten Treffen zwischen den beiden vermittelt sie eine schräge Art Mütterlichkeit, die sie in diesem Band nicht wirklich verliert. Sie introduziert ihn zu neuen sensuellen Stimuli (Drogen, Sex) und versteht genau, wie Adolf tickt und was er braucht. Sie dominiert ihn, aber nicht völlig; sie teilen dasselbe Weltbild, und sind zugleich Freunde und Liebende. Als der wütende Adolf Hermine „tötet“ (später zeigt es sich, dass dies doch nicht der Fall war, und sie versöhnen sich) fängt erst die wirklich destruktive Phase in der Geschichte an, in der Adolf ziellos umherirrt und sich an der Nase herumführen lässt. Es ist aber deutlich, dass ihr Verhältnis von Anfang an selbstdestruktive Tendenzen hat, besonders weil Hermine selbst eine starke psychopatische Neigung hat, die sich selbst und ihre Nächsten schadet.

Moers spielt bewusst mit der Ikonographie des Nationalsozialismus – die dominierenden Farben außerhalb der Kasten sind rot, schwarz und weiß, und er scheut sich

¹⁰¹ Moers' erstbekannte Comic-Serie

¹⁰² Parafrase von Moers, *Adolf* (1), zweite Seite von „Sündige Vergangenheit“.

nicht vor dem Hakenkreuz. Er lässt sich auch von Wagner inspirieren, aber eher in die groteske Richtung als die dramatische. Er benutzt zum Beispiel in der ersten Szene zwischen Adolf und Hermine den Kampfruf der Brünnhilde („Ho jo to ho!“) aus der Walküre, der Adolf dazu bewegt, mit Hermine zu schlafen.

„Adolf“ wurde rasch ein Erfolg und ein Streitpunkt zwischen den verschiedenen Meinungslagern. Moers selber wies alle Fragen über die Wahl seines Protagonisten ab, indem er über die Sache witzelte: "Der eigentliche Grund für mich ist, dass Hitler so leicht zu zeichnen ist. Punkt, Punkt, Komma, Strich - fertig ist das Arschgesicht!"¹⁰³ Die FAZ erklärte „Adolf“ zu Moers' Meisterstück in seiner graphischen Beschränkung, und wird mit den „Peanuts“ und „Calvin and Hobbes“ verglichen¹⁰⁴. „Daß diese verzerrende Technik hier aber nicht, wie bei Schulz und Watterson, auf Kinder Anwendung findet, sondern auf Hitler, wird die Kritik Moers nicht verzeihen. Einen komischen "Führer" scheinen viele nicht ertragen zu können. Sie verkennen die subversive Kraft des Gelächters.“¹⁰⁵ Aus rechten Kreisen kamen Morddrohungen: „Per E-Mail verkündeten Neonazis dem Eichborn-Verlag, der Zeichner ziehe mit seinem Comic das Andenken Hitlers in den Schmutz.“ Walter Moers müßte man von der Straße fegen", drohten sie.“¹⁰⁶

Bei den Amazon-Rezensionen finden sich einige Rückmeldungen von Käufern. Ich zitiere eine Auswahl aus den Jahren 1999- 2012¹⁰⁷:

Titel: Sehr schlecht

Rezension: Ich fand dieses " Buch, " als Jude beleidigend, ich denke, daß es über dem holocaust sich lustig macht. Sehr schlechter Geschmack – *Anonym, 26. Dezember 1999. Bewertung: 1/5 Sterne*

¹⁰³ Rüdiger Suchsland, "Überhaupt nicht lustig: Hitler ist komisch," <http://www.heise.de/tp/artikel/24/24409/1.html> [09.11].

¹⁰⁴ Andreas Platthaus, "Am Bart sollt ihr ihn erkennen. Hitler als Witzfigur: Die Beschäftigung mit Nazis hat im Comic Tradition," FAZ Online, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-am-bart-sollt-ihr-ihn-erkennen-1358998-p2.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 [03.11].

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Spiegel Online, "Walter Moers," SPIEGEL-Verlag Rudolf Augstein, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-7443661.html> [03.11].

¹⁰⁷ Alle Rezensionen von Amazon.de, "Kundenrezensionen zu Adolf - Äch bin wieder da!!," http://www.amazon.de/Adolf-%C3%84ch-bin-wieder-da/dp/3821829591/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1446563993&sr=8-1&keywords=walter+moers+adolf [03.11].

Titel: Stillos

Rezension: Ich habe die alten Moers Comics wiedergefunden und dabei festgestellt, dass dieses u.a. fehlte. Also bei Amazon gebraucht bestellt, Service einwandfrei aber jetzt weiss ich wieder warum es fehlte: einfach primitiver Humor; zuviel Fäkaliensprache und witzig fand ich es auch nicht. – *ElToro*, 6. März 2012. 1/5 Sterne

Titel: Weder Gut, noch schlecht

Rezension: Dies ist ein Buch, bei dem man sich fragt, ob darüber gelacht werden kann oder auch nicht. Eigentlich mag ich Moers, aber dieses Buch hat mir gar nicht so gut gefallen.

Natürlich über manche Sachen kann man richtig schmunzeln, besonders, als er von Aliens entführt wird oder in Japan ist oder er auf seinen alten Kumpel trifft, das Tamagotchi hat aber meines Erachtens ging es ein bißchen mit Lady DI und der Mutter Teresa zu weit. Das hat ein wenig die Grenzen gesprengt, besonders, wie Lady DI ums Leben kam. Das geht dann doch eher in die Richtung geschmacklos, anstatt guter Satire. Darum leider nur 3 Punkte, von der Idee her nicht schlecht, aber manche Geschichten in dem Buch gehen eben nach hinten los. – *Mira M.*, 22. Dezember 2007. 3/5 Sterne

Titel: Treffsicher geschmacklos

Rezension: Walter Moers ist treffsicher geschmacklos wie eh und je. Das mag man oder man mag es nicht. Die Frage ist natürlich, kann und darf man über Hitler lachen? Einerseits kann man argumentieren, dass Hitler als Witzfigur verharmlost wird. Kann man den Schrecken noch ernst nehmen, wenn man darüber lacht? Andererseits sagte schon Mel Brooks, dass es eine wichtige Aufgabe ist, diese Gestalten ihrer ganzen Lächerlichkeit preiszugeben. Hitler wird in diesem Buch nicht entlarvt. Aber er wird respektlos niedergemacht. Und darin sehe ich eine wichtige Bedeutung, denn vor diesen Kreaturen, darf man keine Ehrfurcht haben. Walter Moers holt Hitler vom Sockel der Unanständigkeit herunter und entmystifiziert ihn. Und doch bleibt auf der anderen Seite ein gewisses Unbehagen, wenn der Witz mit Adolf zum Selbstzweck wird. – *Anonym*, 10. Januar 1999. 3/5 Sterne

Titel: Man muß den Humor verstehen...

Rezension: Ich denke dieser Comic ist eine ganz andere Art, mit dem Problem der Bewältigung der Schuld des Krieges fertig zu werden. Man muß allerdings den Humor, der in diesem Buch steckt richtig verstehen, und ich weiß nicht ob Personen, die schon etwas reifer an Jahren sind, den Humor richtig deuten können, wenn sie den Hitler noch live erlebt haben. Für alle anderen allerdings ist dieses Buch überaus empfehlenswert. Allein die Scene mit dem Tamagotchi ist ein Hit (Piep, elendes Schlitzaugengezöcht!). Wer darüber nicht lachen kann, hat entweder keinen Humor, oder den Krieg erlebt. Allerdings ist es etwas zu kurz geraten, das doppelte an Seiten wäre noch besser und dann auch locker fünf Sterne wert! – *Anonym*, 19. April 1999. 4/5 Sterne

Titel: Das Beste von Moers

Rezension: Dies ist so ziemlich die beste Satire in Comicform, die man kaufen kann. Mit dem 2. Teil ein unschlagbares Gespann.

An alle Mahner, Bedenkenträger, Gegenrechtsrücker und Gutmenschen: Satire darf Alles! Wie schon Kurt Tucholsky feststellte.

Außerdem, könnte es nicht sein, dass diese Form von "Vergangenheitsbewältigung" mehr Früchte trägt, als jede Art von Meinungsdictatur durch den Staat und die Medien?

Warum gibt es Debatten darüber ob Hitler als Mensch gezeigt werden darf? Zeigt ihn als Mensch wie er war, gebt ihn auch und gerade der Lächerlichkeit preis. Durch die allgegenwärtige Dämonisierung Hitlers in den Medien (Guido Knopps Einspielung von bedrohlicher Musik bei Auftritten Hitlers ist hier nur die plakativste Methode) und der Öffentlichkeit wird nur der Mythos Hitler weiter am Leben gehalten und ausgebaut. Eine Entwicklung die rechten Rattenfängern in die Hände spielt und für mich keine vernünftige "Vergangenheitsbewältigung" ist. Hitlers zu Lebzeiten selbstinszeniertes Image wird nicht demontiert, sondern nur in abgewandelter Form weitergeführt. – Torgo „*The Master wouldn't approve*“, 21. April 2005. 5/5 Sterne

Titel: Auch über Hitler kann gelacht werden!

Rezension: Dieser Comic ist möglicherweise nicht Jedermanns Geschmack. Das muss er aber auch nicht. Bekanntlich ist nicht jeder für derben Humor zu begeistern. Von diesem Standpunkt aus kann man sicherlich über die Eingängigkeit diskutieren. Allerdings ist das bei Walter Moers ja immer tun. Zweifellos aber bricht dieser Comic endlich mit dem Tabu-Thema Hitler und beweist, daß man auch über Hitler lachen kann. Und damit nimmt Moers ihm die Mystik und das Unangreifbare, was jeder so gewollt politisch korrekte und deutsche Mensch Hitler unfreiwillig einräumt. Man darf und muss über Hitler lachen. Aber typisch deutsch ist und bleibt eben, sich darüber aufzuregen, politisch angeblich korrekt zu bleiben und damit die Aufarbeitung unnötig zu erschweren. Ein grandioser Comic!! – Anonym, 7. Januar 2000. 5/5 Sterne.

Der Vorteil bei den Bewertungen von Amazon ist, dass ältere Äußerungen beibehalten worden sind. Man kann hier sehen, wie verschiedene Meinungen verteidigt werden, und wie das konsequent durch diese 13 Jahre beibehalten wird. Die ältesten Bewertungen dieser Auswahl (1999) geben 1/5 Sterne, 3/5 Sterne und 5/5 Sterne. Auf der zitierten Amazon-Seite gibt es eine größere Auswahl Kommentare, die denselben Trend aufweisen. Ob Moers' Projekt als Comic geglückt ist, werde ich nicht versuchen zu bewerten. Als Provokateur ist sein Erfolg aber unbestreitbar. Tendenziell findet man die übliche Kritik, die im Diskurs kursierte – Reaktionen gegen Moers wegen gefühlter Judendiskriminierung und den präsenten moersschen anti-intellektuellen Humor. Andere loben den Humor, und meinen, dass das genau das ist, welches die Kriegsdebatte von dem ritualisierten Erinnerungsdiskurs erlösen könnte.

Die Botschaft des Comics scheint die zu sein, dass Hitler von Natur her eine alberne Figur war. Mit seiner großen Gestik und seiner unreflektierten Wut gegen alles, was er nicht kannte, konnte er vielleicht damals den Deutschen imponieren, aber heute wirkt das ganze Theater hohl – er ist uns keine Gefahr mehr, er ist der Dorftrottel, der glaubt, er sei ein Genie, wenn er nur ein ungeschulter Besserwisser ist. Mir scheint es, als würde Moers fragen, warum wir uns vor diesem Mann fürchten, und warum wir ihm sein selbstgewähltes Image gewähren. Moers zieht ihn durch eine Schrumpfkur, die dafür sorgen soll, dass er entdämonisiert und enttabuisiert werden kann. Dies dient auch als

Spiegel der Gesellschaft – die sogenannte „Knoppisierung“¹⁰⁸, die der Kommentar von Amazon-kunde „Torgo“ in seiner Rezension anspielt, und der Fokus auf der politischen Korrektheit werden von Moers munter niedergetrampelt – „immer hübsch unter der Gürtellinie“, wie die erstzitierte Rezension pointiert.

3.4.2 *Achim Greser: Der Führer privat*

Der Führer privat ist eine Sammlung satirischer Zeichnungen, die fast gleichzeitig mit dem ersten „Adolf“-Band herauskam. Er handelt sich um ein relativ traditionelles Format, mit einzelnen, kommentierten, selbstständigen Witzzeichnungen die einem zum Lachen bringen, aber auch manchmal Verstörtheit hervorruft. Das Ziel Gresers ist, Adolf Hitler die Rolle als Mensch und Privatperson zurückzugeben. Darum finden wir viele verschiedene Situationen in diesem Buch, die genau das illustrieren: Adolf Hitler braucht zum Staubsaugen der Eingangshalle der Reichskanzlei dringend ein Verlängerungskabel¹⁰⁹, er geht Baden („Arschbombe, Adolf!“)¹¹⁰, Adolf befriedigt sich im Bett mit einem Haufen pornografische Magazine¹¹¹. So stellt man sich Adolf Hitler irgendwie doch nicht vor (und einem der Gedanke daran wirklich unangenehm erscheinen kann). Im Buch sind insgesamt 44 Bilder enthalten, gefolgt von einem Nachwort von Wiglaf Droste. Der Zeichenstil ist viel mehr elegant, naturalistisch und farblich abgestimmt als der, den Walter Moers in seinen Comics benutzt hat. Er erinnert viel mehr an traditionelle Satire, aber wegen der Farben und der biedereren Motive auch an alte Fotos aus Großmutter's Ferienalbum.

Im Anhang des Buches befindet sich ein Nachwort von Wiglaf Droste, ein bekannter politischer Debattant, Satiriker und Musiker, der in den 1990-ern aktiv in der Tagespresse und in Satirezeitschriften tätig war. In seinem Text „Hitler für Fortgeschrittene“ verteidigt er Gresers Witzzeichnungen gegen die gegenwärtigen Vorwürfe, die öfters gegen Hitlerhumor geäußert wurden (und werden). Er zeigt auf, dass Gresers Zeichnungen vollständig frei von belehrenden Symbolen und Sprachmechanismen sind. Die offenbare Konsequenz ist, dass die Leser selber denken müssen. Laut Droste ist „[die

¹⁰⁸Lexikon der Filmbegriffe, "Knoppisierung," Universität Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7456> [03.11]. Hier mehr in 3.4.5.

¹⁰⁹ Greser, *Der Führer privat*, unpaginiert, Bild 30 gezählt vom Anfang.

¹¹⁰ Ibid., Bild 22.

¹¹¹ Ibid., Bild 8.

Privatperson Hitler] hinter Hitlers eigener Propaganda komplett verschwunden.“¹¹² Droste meint, dass Greser versucht, die Lächerlichkeit des sogenannten GröFaz hervorzuheben, um zu zeigen, wie albern er in der Wirklichkeit war.¹¹³ Ein anderer wichtiger Punkt ist für ihn die Beliebtheit Hitlers unter den Deutschen,¹¹⁴ die man heute und in den 90-ern am liebsten nicht wahrhaben wollte. Zum Rechten stellt er die Frage darüber, „Warum haben den nicht alle ausgelacht? [...] weil ihnen Gehorchen über alles ging?“¹¹⁵ Wie Herzog¹¹⁶ zeigt, lachten die Deutschen über Hitler. Der Humor war aber nicht diskontinuierlich, und lässt sich häufig zu den humoristischen Funktionen fünf („Control Humor“) und acht („Safety Valve Resistance“) in Lynchs Modell¹¹⁷ zuordnen, die beide zur Erhaltung der bestehenden Strukturen beitragen.

Droste verwendet auch viel Zeit, um sich gegen den damals gegenwärtigen Hitlerdiskurs zu äußern. Er empfindet das „gebetsmühlenhafte Repetieren kanonisierter Formeln“¹¹⁸ als leere Tonnen. Er meint, die Schlagwörter („Nie wieder...“, „Wir dürfen nicht...“) sind durch ihren fast religiösen Gebrauch völlig inhaltslos geworden; weil man zeigen will, dass man auf der „richtigen Seite“ ist, benutzt man, laut Droste, diese Phrasen ohne wirklich zu überlegen, worüber es eigentlich geht, und was sie eigentlich einmal bedeutet haben¹¹⁹. Droste meint, im Hitlerwitz ein wirksames Gegengift gegen diesen Kanonisierungsprozess gefunden zu haben, weil die Witze einen dazu zwingen, darüber nachzudenken und zu ihnen einen Standpunkt einzunehmen.¹²⁰ Er meint, dass die Witzeleien über die Person Hitler nicht die Opfer herabsetzen oder entwürdigen, weil der Täter nicht die Privatperson Hitler war, sondern das ganze NS-System, von denen die Führerfigur, aber nicht der Privatmann Hitler, durchaus ein wichtiger Bestandteil war.¹²¹ „Achim Gresers Bilder zeigen eine Wahrheit, die für viele schwer zu ertragen ist, gerade weil sie so leicht daherkommt: Hitler, von der *New York Times* als ‚der schlimmste Mann

¹¹² Ibid., erste Seite des Nachworts.

¹¹³ Ibid., erste und letzte Seite des Nachworts.

¹¹⁴ Ibid., erste Seite des Nachworts.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Herzog, *Heil Hitler, das Schwein ist tot!*

¹¹⁷ Abbildung 1: Funktionen des Humors

¹¹⁸ Greser, *Der Führer privat*, dritte Seite des Nachworts.

¹¹⁹ Ibid., dritte bis letzte Seite des Nachworts.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid., erste und letzte Seite des Nachworts.

des Jahrtausends‘ gehandelt, war eben kein Genie des Bösen. Hitler war unfassbar banal. Und konnte doch nahezu ungehindert nahezu alles tun, was er wollte.“¹²²

In der Tat versucht Greser, Hitler von seinem geschichtlichen Piedestal herunterzuschieben. Dieses lässt sich leicht aus seinen Zeichnungen entschlüsseln. Hier findet man keinen unfehlbaren Führer, sondern ein naives Kind, das sich über massige Kaninchengehege freut¹²³, oder eben der unbeliebte Außenseiter, über den sich alle lustig machen¹²⁴. Er leidet unter einer generellen Unfähigkeit, im Alltag zu funktionieren¹²⁵; aber auch auf der politischen Ebene zeigt Greser ihn als einen wahnsinnigen Träumer, der nicht versteht, wie die Welt wirklich funktioniert¹²⁶. Er bekommt von seinem nächsten Umfeld keinen Respekt, weil diese Figur keinen Respekt verdient. Er ist nur in sich selbst gewandt, und sieht nicht die Bedürfnisse seiner Freundin („Gefalle ich dir so, Dolfel?“¹²⁷), und er kann ganz und gar nicht verstehen, dass sein Selbstbild völlig verdreht ist. Greser zeigt Hitlers Größenwahn und Narzissmus ins schmerzende Detail in Bildern wie die Nummern 14, 16, 18 und 33. Auch das Gerücht der fehlenden Maskulinität Hitlers spricht er in mehreren Bildern an (6, 7, 8, 16, 21, 22, 28, 39). Er zeigt ihn als macht- und willensloser Feigling, einen, den alle ausnutzen können, weil er sich an der Nase herumführen lässt (1, 5, 15, 17, 28, 29, 30) und der nicht besonders intelligent ist (9).

Ich werde einige Bilder analysieren¹²⁸, um zu zeigen, wie diese Bilder ihre Botschaft vermitteln.

*Bild 9, Abb. *:* Hitler steht auf der Terrasse im Berghof mit einem 4-teiligen Puzzle von Hermann Göring auf einem Tisch, Hammer in der Hand. Das Puzzle ist falsch gelegt, und offenbar zusammengehämmert. Hitler guckt verwirrt auf sein Werk und sagt sich: „Die Endlösung habe ich mir anders vorgestellt.“

Hitler sieht in diesem Bild einfältig und allein aus. Die Ferne der Tannen und der Berge unterstreicht dieses Gefühl von physischer Distanz. Hitler hat die Nähe zu seinen Mitmenschen hier sogar physisch verloren, und muss sich seine Realität selber zusammenbasteln. Er tut dies gewaltsam (Hammer) und ohne Einsicht darin, wie die Teile zu-

¹²² Ibid., letzte Seite des Nachwortes.

¹²³ Ibid., Bild 16.

¹²⁴ Ibid., beispielsweise Bild 15 und 17.

¹²⁵ Ibid., Bild 33 und 38, unter anderen.

¹²⁶ Ibid., z.B Bild 25 und 37.

¹²⁷ Ibid., Bild 7.

¹²⁸ Die Bilder sind im Kleinformat im Anhang abgedruckt

sammenpassen. Darum muss er auch so lange auf das Puzzle hämmern, bis die verknickten Kanten und Teilchen doch noch irgendwie zusammenhängen, genauso wie bei dem Weltbild, das er in „Mein Kampf“ beschreibt. Da hat er mehrere Teile gesammelt und genau observiert, aber konnte wegen seiner fehlenden Kompetenz (und hier offensichtlich auch fehlender Intelligenz) die Puzzleteile nicht richtig zusammenfügen. Dass der Führer kein vierteiliges Puzzle legen kann, kann als Dummheit interpretiert werden, aber auch als Bild des fehlenden Verstands. Dass Greser hier im Untertext das Wort „Endlösung“ benutzt, welches direkt zum Holocaust verweist, unterstreicht diese Interpretation. In „Mein Kampf“ begründet er seine anti-semitischen Argumente unter anderem mit der Hetzschrift „Die Protokolle des Weisen von Zion“ (Hitler 337), welche damals als gefälscht entlarvt waren. Er glaubte aber fest daran. Dieser Glaube ließ ihn seine Puzzleteile falsch herum zusammensetzen, und darum bekam er auch ein ganz verzerrtes Bild von den jüdischen Deutschen und davon, wie die Welt funktioniert. Weil er zu stur und selbstverherrlichend war, um einzusehen, dass er einen Fehler gemacht hatte, blieb sein Puzzle auch falsch gelegt bis zum Ende.

Dieses Bild weckte starke Reaktionen, weil Greser unter anderen vorgeworfen wurde, der Witz sei „ohne jede politische Dimension“¹²⁹. Thomas Jung meint dass „The semantic reference to the „Final Solution“ [...] produces a dangerous ambiguity regarding this Hitlerian brutality [...]“¹³⁰. Er zeigt aber auch darauf, dass es Greser gelingt, Hitlers “intellectual deficiency and lack of self-control”¹³¹ zu demonstrieren.

*Bild 12, Abb. *:* Hitler kommt in eine Kneipe herein, wo sehr gute Stimmung herrscht. Es wird auf dem Tisch getanzt und gejoht, und die Gäste haben alle Säufernasen. Hitler zum Wirt: „Herr Nachbar, dürfte ich bitte um etwas Ruhe bitten? Morgen wird schon um 4 Uhr 45 zurückgeschossen.“

Wegen der Perspektive sind die zwei Figuren, die zuerst im Vordergrund stehen, Hitler in Pyjamas und Pantoffeln, der auf die Uhr tippt und höflich lächelt und der alte Säufer, der seinem Kameraden, der eingeschlafen ist, den Bierkrug übers Haupt entleert.

¹²⁹ Carsten Jakobi, "Was ist Satire und wie funktioniert sie? Zum Funktionswandel von Hitler-Satiren," in „Darf man über Hitler lachen? Humor und Satire als Mittel der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus sowie aktuellem Rechtsextremismus“ (Gedenkstätte KZ Osthofen 2015).

¹³⁰ Jung: "Pop-Icon Adolf Hitler: Hitler-Comics and Collective Memory in Contemporary Germany". In: Berghahn und Hermand, *Unmasking Hitler*, 254.

¹³¹ Ibid.

Die Sepia-Töne im Bild unterstreichen diese Perspektive, und lässt das meiste des Lokals im Hintergrund verschwinden. Der Betrunkene hat schlechte Kleidung, und sieht aus wie ein Arbeiter, Bauer oder ähnlich; definitiv ungebildet und eher bedürftig. Er bildet das Zerrbild des wohlgepflegten Hitler. Obwohl Hitler aus einer bürgerlichen Familie stammte, war er wegen seiner Abneigung gegen Arbeit in seinen jüngeren Tagen auch schlecht dran. Man könnte sagen, dass Hitler genauso gut der arme Säufer hätte werden können, hätte man sein Rednertalent nach dem ersten Weltkrieg nicht erkannt. Es scheint als würde Greser meinen, dass der Mann, der den Münchener Bierhallenputsch leitete, genauso gut dieser ärmliche Witzbold hätte werden können.

Hitler bittet also um Ruhe, so dass er Polen, das ärmere Nachbarland, invadieren kann, ohne zu wenig Schlaf zu bekommen. Er spielt sozusagen seinem Tischnachbarn einen unangenehmen Streich, und invadiert überraschend dessen Privatsphäre, ohne von diesem vorerst provoziert zu werden, wie der Säufer es gegen den Schlafenden macht. Dass allein lässt Hitler in einem schlechten Licht stehen. Der Komparse des Säufers, der aussieht wie ein stereotyper betrunkenen Franziskanermönch wie auf der Bierflasche des bekannten Weißbiers, sitzt da und lacht mit. Man könnte das als einen scharfen Kommentar auf das Nicht-eingreifen der katholischen Kirche interpretieren. Diese verhielt sich während des Kriegs, mit nur einzelnen Ausnahmen, „bis zum Ende des Hitler-Regimes weitgehend ruhig – aus Sicht vieler Kritiker zu ruhig.“¹³² Der naive Glaube an Hitlers Zugeständnisse nach der Machtübernahme den Kirchen gegenüber ließ sie wie blind und betrunken zurück, und erst „nach Kriegsende gestanden die Bischöfe Fehler ein“¹³³. Hitler konnte sie mit seinem Charisma verblenden, und die höfliche und sympathische Ausstrahlung Hitlers in diesem Bild unterstreicht, wie man ihn als solchen sehen konnte. Es ist im ganzen Bild nur eine Frau zu sehen, und die tanzt hinten im Lokal auf dem Tisch während die Männer um sie herum begeistert klatschen. Sie interessieren sich überhaupt nicht für Hitler, sondern für ihr eigenes Wohlbefinden. Polen kümmert sie gar nicht, sie haben ja genügend Spaß in ihrem eigenen Kreise. Im Mittelfeld des Bildes sehen wir einen fetten, jungen Mann an der Theke, der begehrtlich sein Bier trinkt. Vielleicht möchte er seinen Alltagskummer im Bierkrug ertränken. Aus irgendeinem Grund

¹³² Steffen Zimmermann, "Kreuz und Hakenkreuz," Katholisch.de, <http://www.katholisch.de/aktuelles/aktuelle-artikel/kreuz-und-hakenkreuz> [03.11.15].

¹³³ Ibid.

ähnelte er dem stereotypen SA-Krachmacher, der fast ohne Provokation eine Prügelei anfangen könnte.

In der Mitte dieser Versammlung steht der Wirt, der etwas verwirrt um sich sieht und von dem Ganzen recht wenig versteht. Er erinnert an einen deutschen Michel, diesmal aber ohne Schlafmütze, der nichts weiß und nichts anderes kann als Bierzapfen. Er ist ein wohlwollender Biedermeier. Der Michel wurde oft als Bild der deutschen Mentalität benutzt, und darum zitiert Greser vielleicht einige Züge dieser Figur. Ohne Wirt keine Kneipe, genauso wie die Deutschen sich nicht vom Michel lösen können.

Alle Menschen im Lokal erscheinen wohlernährt, und viele von denen, die im Detail gezeichnet sind, sind eher übergewichtig. Es geht den Deutschen eigentlich recht gut, es gefällt ihnen so und darum haben sie auch keinen Grund, sich über das Regime zu beklagen. Sie haben keine Kontrolle über sich mehr, und scheinen die Realität nicht mehr ernst zu nehmen. Dabei übersehen sie auch ihren eigenen Fehler (oder wollen ihn nicht einsehen) in der Wahl, gerade Hitler die Kontrolle zu überlassen – das Volk ist nicht mehr bei Sinnen. Ich lese dieses Bild also eher als Gesellschaftskritik und Beurteilung der Kriegsgeneration als eine direkte Hitlerkritik, weil es so starke Kontraste zwischen Hitler und den Rest der Versammlung aufweist.

Bild 30 (zweiteilig, unkommentiert): Adolf Hitler staubsaugt die Eintrittshalle in der Reichskanzlei. Er kommt aber nicht dazu, unter den Sitzgruppen zu saugen, weil das Kabel nicht lang genug ist. Zweites Bild: Hitler fügt zu seiner Merkliste einen neuen Punkt zu. Text: „Nicht vergessen! / Müsli / Schappi / Verlängerungskabel“

In diesem Bild kommt Gresers eigentliche Agenda zum Vorschein. Hitler hat Alltagsprobleme wie jeder andere auch. Wer kennt nicht diese Situation vom eigenen Alltag? Greser will Adolf Hitler als Mensch und Bürger zeigen. In diesem Bild sehen wir nicht den Führer, sondern eben den Privatmann Hitler, der Einkaufslisten schreibt und das eigene Haus sauber halten muss. Es ist ungewöhnlich, eine Darstellung dieser Art im deutschen Kulturraum zu finden, weil die aller meisten sich wahrscheinlich Hitler nicht als jemand anders als den Schreihals auf dem Rednerpodium vorstellen können.

Im Interview mit dem Spiegel (27/2000) äußerte Greser, dass er, im Bezug zu den Hitlersatiren, „[...] mit mir gerungen [habe], ob ich das machen kann. Aber letztlich treiben mich zwei Motive. Das erste ist mein Ehrgeiz als Karikaturist, aus Dingen komische

Funken zu schlagen, die auf den ersten Blick nix hergeben an Komik. Und da ist der am meisten verachtete Mensch der Geschichte eine besondere Herausforderung. Und ich wollte auch diesen historischen Propagandafotos und -filmen etwas entgegensetzen, die Hitler als Helden überhöhen und die bis heute die Vorstellung von ihm bestimmen. Aus dieser aufgeblasenen Inszenierung lassen die Karikaturen gehörig den Dampf ab. [...] Ich glaube, dass die Mystifizierung des Bösen genauso falsch ist wie die Verharmlosung.“¹³⁴ Hier kommt Greser auf einen wichtigen Punkt zurück. In dem Propagandamaterial wird Hitler als Führer und Kriegsheld gezeigt, und dass lässt sich nicht ohne weiteres ändern. Darum ist es sehr wichtig, diesem sehr verbreiteten Hitlerbild ein anderes entgegenzustellen, dass die Seiten des „Führers“ zeigen, die die Propaganda bewusst vertuscht. Greser zeigt Hitler als Mensch. Ein fürsorglicher Hitler, der Hundefutter und Müsli kaufen will ist weit entfernt von allem, was man als propagandistische Mystifizierung oder kulturelle Verharmlosung bezeichnen kann. Es ist aber ein ganz anderes Hitlerbild als das, welches die nazistische Propagandamühle verbreitet hat, und welches immer noch in den Köpfen der meisten Menschen heute behalten worden ist. Die Erinnerung daran, dass Hitler ein Mensch war, ist wichtig, weil diese Einsicht den nachträglichen Umgang mit ihm verändern könnte. Greser nimmt Hitler und die NS-Propaganda die Definitionsmacht über Hitlers Person weg und zeigt, wie normal und zum teils albern und bieder dieser Mann war. Das ist eine Perspektive, die die Debatte auf ein neues Niveau hebt, weil man dann etwas Vernünftiges mit diesem geschichtlichen Erbe tun kann, anstatt sich von eigener und nationaler Geschichte zu distanzieren.

3.4.3 Daniel Levy: Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler

„Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler“ (von nun an „Mein Führer“ genannt) ist ein Spielfilm von 2007. Er benutzt teilweise Archivmaterial von alten Propagandafilmen aus der NS-Zeit, um eine Aura von Authentizität zu schaffen, wobei es aber immer recht klar ist, dass dieser Film in seiner endgültigen Fassung einen komödiantischen Ansatz hat. Er ist geschichtlich unter der Welle der Reaktionen auf das Drama „Der Untergang“ (2005) unterzuordnen, wie auch Moers/ Gönnerts „Ich hock“ in

¹³⁴ Spiegel Online, "Hergelaufener Strolch," SPIEGEL-Verlag Rudolf Augstein, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-16811451.html> [03.11.15].

meinem Bonker“. Hitler wird in diesem Film von Helge Schneider gespielt, der später den Film kritisierte, weil er meinte, der Schlussschnitt hätte seinen Rollencharakter völlig verändert.¹³⁵

Der Film hat ein Hitlerbild, dass dem des „Untergang“-Films ähnelt. Es ist am Ende des Kriegs, Berlin ist ausgebombt und die allermeisten haben keinen Glauben mehr an den Sieg. Goebbels holt seinen alten, jüdischen Schauspiellehrer, Adolf Grünbaum aus dem KZ Sachsenhausen, um Hitler in seiner Rolle als Führer beizustehen. Hitler soll eine große Rede halten, hat aber keinen Willen mehr und keinen Glauben an sich selbst („ich bin kein Führer mehr, wofür Gott mich bestimmt hat, sondern ein Fall. Ein Ausfall. Ein Krisenfall“). Er ist physisch und seelisch krank und gebrochen. Im ersten Teil des Films sehen wir nur Hitler als einen alten Mann, der seine Herausforderungen nicht weiter ertragen kann. Er wird von seinen Mitarbeitern (insbesondere Goebbels) wie eine Marionette geführt, und erscheint öfters wie ein trotziges, übergroßes Kind, das mit ganz plötzlichen Stimmungsschwankungen und Wutausbrüchen den ganzen Haushalt auf den Kopf stellt. Er ist ein narzisstischer Psychopath, der nicht auf einer menschlichen Ebene funktioniert. Ein Beispiel dazu ist die Szene, in der Grünbaum nach seiner abgebrochenen Fahrt zurück ins Lager in Hitlers Büro sitzt und sich gegen Hitlers Anklagen wehren muss. Als Hitler erfährt, dass Grünbaum mitsamt Kinder und Frau fast wieder deportiert wurde, bricht er in Tränen aus. Es sieht aus wie echtgefühlte Reue. Er sieht zum ersten Mal den Mensch Grünbaum vor sich, anstatt den Juden. Er versucht seine Tränen aber wegzulachen. Hitler kann oder will irgendwie nicht wahrhaben, was er und sein System diesen Menschen antun, und kehrt zurück in seine narzisstische Sphäre. Er will seine Gefühle nicht wahrhaben.

Der Film spekuliert darüber, warum Hitler seine grausamen Taten durchführen konnte. Die eine Antwort, die der Film vorlegt, ist die psychische und physische Gewalt, die Hitlers Vater an ihm ausübte¹³⁶. Dieser populär-psychologische Ansatz ist in der Hitlerliteratur weit verbreitet, wirkt hier eher spekulativ und flach, und bringt der Hitlerfigur

¹³⁵ Sueddeutsche.de, "Ich kann über diesen Hitler nicht lachen," Süddeutsche Zeitung, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/helge-schneider-ich-kann-ueber-diesen-hitler-nicht-lachen-1.619697> [03.11].

¹³⁶ Diese Szenen basieren sich laut Levy auf Alice Millers Buch „Am Anfang war Erziehung“. Anke Sterneborg u.a., "Mein Führer - Schulheft," (München: Kulturfiliale Gillner und Conrad, 2007), 3.

nur wenig Dimension; er erscheint vielleicht etwas mehr pathetisch als er es sonst würde. Er unterstützt das Gefühl des Publikums, einer Karikatur vorgestellt zu werden.

Im ersten Bild von Hitler steht er mit gebeugtem Kopf an der fernen Seite seines Riesenbüros, vom Abstand winzig klein gemacht. Er sieht aus wie ein etwas schief geratener Zinnsoldat. Auch später wird das künstliche Bild von ihm erhalten, teilweise auf fast operative Größe. In einer Szene mit Hitler übt er und Grünbaum seine Rede im Fackellicht. Zuerst gestikuliert Grünbaum mit, lässt aber bald seine Arme sinken – Hitler ist ihn unheimlich. Er hat ihn in die Größe verwandelt, die man in den Propagandafilmen sehen kann. Es entsteht ein ungemeines Kontrastbild zum gebrochenen Führer, wie er bis jetzt portraitiert wurde. Hier sehen wir den Führer, wie wir es gewohnt sind: ein starker Mann, der die Dramatik und Inszenierung zu seinem Vorteil benutzt, um sein Publikum zu überwältigen. Hier sehen wir die Anzeichen des hitlerischen Geniekults, von der auch Pyta (2015) schreibt. Die Benutzung der theatralischen Stilmittel verhilft Hitler zu einer künstlich-wagnerischen Größe, ein Apostel der Apokalypse. Die grandiose Begleitmusik unterstützt dieses Gefühl eines deutschen Hamlets, und lässt einem die Haare aufstehen.

Ein wichtiger Hinweis zu dieser Hitlerfigur liegt in der Maskenbildung. Jeanette Latzelsberger, die Maskenbildnerin, sagte über den Film:

„Anders als etwa bei einem historisch genauen Doku-Drama hatte ich gewisse Freiheiten bei der Gestaltung: Die Figuren sollten zwar einerseits möglichst so aussehen, als würden sie 1945 leben, aber andererseits mussten sie nicht 1:1 ihren historischen Vorbildern entsprechen. So durften wir beispielsweise Goebbels ausgeprägten Hinterkopf noch einen Hauch mehr betonen als auf den Fotos. Wir haben also versucht, die Figuren ein wenig zu überzeichnen - nicht plump, sondern mit Charme!“¹³⁷

Diese Gestaltungsstrategie unterstreicht die Tendenz zur Karikatur, und findet sich durch den gesamten Film. Laut Levy: „Ich will diesen zynischen, psychisch verwahrlosten Menschen nicht die Ehre einer realistischen Darstellung gewähren.“¹³⁸ Daniel Levys Film zieht in seinem satirischen Stilmittel eine starke Parallele zu Stanley Kubricks *Dr. Strangelove, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964). In beiden Filmen entsteht viel Komik und Distanz zwischen den Rollenfiguren dadurch, dass man einen Teil der Figuren stark karikierte (bei Levy die gesamte NS-Führung, insbesondere

¹³⁷ Dirk Jasper Filmlexikon, "Mein Führer Produktionsnotizen," <http://www.djfl.de/entertainment/djfl/1125/112579produktionsnotizen.html> [03.11].

¹³⁸ Sterneborg u.a., "Mein Führer - Schulheft," 2.

Hitler, und bei Kubrick so gut wie alle außer der Flugbesatzung) und der andere Teil naturalistisch gespielt wurde (bei Levy fällt das besonders bei der Familie Grünbaum auf). Dieses Stilmittel leitet das Publikum dazu, mit den Grünbaums (und der Flugbesatzung) Sympathie zu fühlen und diese als natürlichem Identifikationspunkt zu sehen. Dadurch wird der Abstand (und die Fallhöhe) zwischen diesen und den der karikierten Figuren deutlich größer, und lässt die NS-Leitung noch künstlicher wirken. Sie sind leibliche Personifizierungen der goebbelschen „Inszenierte Realität“.

Er lässt Hitler sehr künstlich, steif und albern aussehen, und es ist leicht zu sehen, dass er eine Halbmaske trägt. Ob das nun absichtlich war oder nicht, es hilft einem zu dem Gefühl, dass irgendetwas wirklich nicht in Ordnung mit diesem Mann ist. Er wirkt befremdlich, falsch und womöglich ohne Substanz – ein naiver Mann, eine leere Hülle, die nach Bedarf die Maske/ den Bart abnehmen und austauschen kann. In der Tat trägt Hitler im Film zu seiner Rede den falschen Bart seines Kammerdieners, weil seiner abraziert wurde. Ohne Bart sieht Hitler nicht mehr aus wie Hitler. Hier liegt eine Parallele zum historischen Hitler, weil keiner heute eigentlich weiß, wer der Mann eigentlich war, und wie er als Person wirklich war. In dem Propagandamaterial wirkt er immer übernatürlich groß und ist immer sehr kontrolliert; es ist eine Maske, und darum reines Schauspiel. Diese Dimension wird in diesem Film zu einem besonders wichtigen Thema, das wird besonders deutlich in der Szene in dem „Berliner Straße“-Set, in der man die Kulissenwände zu sehen bekommt. Gleichzeitig zeigt dieser Film Hitler, wie wir ihn noch nicht gesehen haben – im Sportanzug, in der Badewanne und beim Beischlaf, zum Beispiel. Es ist versuchsweise eine Art, Hitler seine Humanität zurückzugeben um damit das Hitlerbild des Publikums herauszufordern. Natürlich war der historische Hitler auch ab und zu in der Badewanne zu finden. Das Merkwürdige daran ist, dass ein gegenwärtiges deutsches Publikum sich dies nur schwer vorstellen kann. Eine absolut böse Naturgewalt geht bekanntlich nicht baden. Dies ist auch Levys Anliegen. Er sagte dem Spiegel, er könne „Hitler als guten Onkel auf dem Berghof oder als die Massen begeisternden Redner nicht mehr sehen“.¹³⁹

Es geht ihm aber auch darum, Kritik an den Juden zu üben. „Warum wehrt der Jude sich nicht?“ fragt Hitler im Film in der Szene, in der Grünbaum ihn niederschlägt.

¹³⁹ Daniel Haas, "Hitler-Komödie "Mein Führer": Der Gröfazke," SPIEGEL-Verlag Rudolf Augstein, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/hitler-komoedie-mein-fuehrer-der-groefatzke-a-458278.html> [03.11].

Grünbaum wartet aber immer ab, obwohl seine Familie ihn kritisiert und der Sohn ihn einen „feigen Humanisten“ nennt, weil er sich nicht dazu bringen kann, Hitler zu töten, bis er zum Schluss als Hitlers Ersatzstimme unter dem Rednerpult steht. „Wenn Hitler immer wieder durch ein Loch im Pult auf Grünbaum herabblickt, dann ist Einsicht zu einem erschreckend konsequenten Bild geworden. Der verfolgte Jude als zweites Ich, das zur Sprache kommen will.“¹⁴⁰ Diese Kritik fiel manchen sehr schwer, und der Film erhielt massive Kritik, sie würde den Diktator verharmlosen und nicht die Würde der Opfer respektieren. Lea Rosch (Mitinitiatorin des Berliner Mahnmals) meinte, dass Levys Film die Geschichte „verniedlichen“ würde.¹⁴¹

Daniel Levy schreibt in seinem Artikel über den Entstehungsprozess: „Jeder von uns weiß, was die Herrschaften Hitler, Goebbels und Himmler angestellt haben. Ihr Wirken, ihre Handlungen kann man nicht ironisieren, dafür ist es zu furchtbar. Aber man kann sie in der psychologischen Darstellung zersetzen, sie von dem Sockel der Monstrosität runterzerren. Ich habe die Hoffnung, dass eine Komödie die Möglichkeit bietet, diese Figuren zu sezieren, ihre Seelenlandschaft zu erforschen und dabei etwas über die psychologische Beschaffenheit dieser Zeit zu erfahren.“¹⁴²

Im Vergleich zu vielen der anderen Corpustexte greift Levy das Hitlerbild und die Bilderkultur der deutschen Erinnerungskultur an. Die Karikatur der Elite des Dritten Reichs benutzt den populärpsychologischen Mythos, der besonders um die Hitlerfigur entstanden ist, und zeigt, wie sinnlos, verharmlosend und verfremdend dieser wirkt. Wenn Levy z.B. Hitler als geschlagenes Kind präsentiert, denkt man gleich an den Dokudramen und Fernsehreihen von Bekanntheiten wie Guido Knopp und Georg Schäfer („Speer und er“). In diesem Zusammenhang wäre es relevant zu erwähnen, dass Knopp als leitend für den Trend der Psychologisierung und Dramatisierung der Kriegsgeschichte gilt, und darum in diesem Zusammenhang als wichtiger komparativer Punkt in diesem Text hervorgeht. Durch sein Engagement im ZDF-History stieg er zur diskursdefinieren-

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Spiegel Online, "„Mein Führer“: Massive Kritik an Levys Hitler-Satire," SPIEGEL-Verlag Rudolf Augstein, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/mein-fuehrer-massive-kritik-an-levys-hitler-satire-a-458676.html> [03.11].

¹⁴² Sterneborg u.a., "Mein Führer - Schulheft," 16.

den Persönlichkeit auf¹⁴³, und wurde später von Thomas Leif¹⁴⁴ als Primärbeispiel für Komplikationen bei Recherchen benutzt, weil unter anderem Knopps Professorentitel angeblich in Verbindung mit einem rechtsorientierten Forschungsmilieu in der kontroversen privaten Gustav-Siewerth-Akademie gesetzt wurde¹⁴⁵. Knopps Sendungen sind dafür bekannt, dass sie authentisches Archivmaterial dramaturgisch gestaltet und mit emotioneller Musik unterlegte Zeitzeugenberichte entgegengesetzt, um durch emotionell ergreifende Bilder ein Gemeinschaftsgefühl zu fördern. Insbesondere wird die Machtelite psychologisiert und persönlich aufgedeckt; so erschienen zum Beispiel Serien wie „Geheimnisse des Dritten Reichs“ (2011), „Hitlers Frauen... und Marlene“ (2001), „Hitler – Eine Bilanz“ (1995) und „Hitlers Kinder“ (2000). In diesen Serien entsteht ein befremdendes Hitlerbild, dass Levy offen versucht, gegen die Wand zu stellen. Er übt Kritik an der Erinnerungskultur aus, weil sie als Filmkultur wegen des festgelegten Gebrauchs geschichtlichen Propagandamaterials eine fast rituell standardisierte visuelle Sprache entwickelt hat¹⁴⁶, die viele mit einem gewissen Unbehagen verfolgen¹⁴⁷.

3.4.4 *Walter Moers/ Felix Gönnert: Ich hock' in meinem Bonker*

Original als DVD-Beilage im dritten Adolf-Band wurde der Pop-Song „Ich hock' in meinem Bonker“ in kurzer Folge zur Internetsensation. Adolf Hitler beklagt sich über die letzten Kriegstage im Reggae-Rhythmus, begleitet von seinen Badeentchen? Sehr ungewöhnlich, auch für das neue Millennium. Der Film war eigentlich als Teaser für einen Kinofilm gedacht, der bis jetzt noch nicht erschienen ist.

Gönnert lässt die Adolf-Figur so darstellen, dass er einen an eine typische Privatperson im Alltag erinnert – es ist die Karikatur einer relativ missmutigen und sturen Person, die sich von der Welt um ihn herum vollkommen falsch verstanden fühlt. Der Film wurde im 3D modelliert, und folgt einem Stil, der nah an Moers' Zeichnungen liegt, aber

¹⁴³ Andreas Rosenfelder, "In diesem Kopf wird Geschichte gemacht," Axel-Springer-Verlag, <http://www.welt.de/print/wams/kultur/article11100748/In-diesem-Kopf-wird-Geschichte-gemacht.html> [03.11].

¹⁴⁴ Thomas Leif. *Leidenschaft: Recherche*. (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1998).

¹⁴⁵ Bettina Wieselmann, "Ministerin entzieht Gustav-Siewerth-Akademie staatliche Anerkennung," Schwäbisches Tagblatt Online, http://www.tagblatt.de/Home/nachrichten/hochschule_artikel,-Ministerin-entzieht-Gustav-Siewerth-Akademie-staatliche-Anerkennung-_arid,219767.html [03.11]. Siehe auch Renate Hennecke, "Wo Guido Knopps Wissen aufhört," Verlag Ossietzky, <http://www.sopos.org/aufsaeetze/4d789e4ab4542/1.phtml> [03.11].

¹⁴⁶ Haas, "Hitler-Komödie "Mein Führer": Der Gröfazke".

¹⁴⁷ Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*.

etwas mehr verfeinert erscheint. Außer dem Bart und den Scheitel merkt man sich an der Adolf-Figur, dass er mit proportional sehr großen Hintern und Bauch portraitiert wird, und dass er in diesem Kurzfilm nie angekleidet ist. Diese Nacktheit nimmt dem Führer vollkommen jede Autorität und Würde, aber das wichtigste ist doch wahrscheinlich, dass der durchschnittliche Deutsche sich Adolf Hitler nun wirklich gar nicht nackt vorstellen kann. Weiter fällt es wohl auch schwer, sich diese geschichtliche Person in alltäglichen Ritualen vorzustellen, wie nun zum Beispiel die Verrichtung der körperlichen Hygiene. Die nationalsozialistischen Pressefotos zeigten Hitler nie in Situationen, die überhaupt echte Alltäglichkeit enthalten.

Moers schreibt Adolf eine große Portion Narzissmus zu, die sich in der Körpersprache der Figur zeigt, aber auch in der Ausstattung des Bunkers gespiegelt wird. Die Wut und die Unfähigkeit, sich der Realität zu stellen („Wir können den Krieg vielleicht sogar noch gewinnen. Denke schon. Bin auch ganz zuversichtlich, eigentlich.“) und der Selbstbestätigungsdrang, den Moers der Figur zuschreibt, hängt nah an diesen narzisstischen Zügen, und ist einer der wichtigsten Mechanismen, die Adolf als Dümmling erscheinen lässt. Diese Mechanismen sind effektiv, weil sie zum Teil dem Hitler-Stereotyp aus unserer Gegenwart entspricht, aber diese komplett auf den Kopf stellt und ins Alberne zieht. Anstatt ihm den Respekt einer Aura des absolut Bösen zu gewähren, bestehen Moers und Gönnert darauf, ihm diese Aura und den zugehörigen Respekt einfach unter den Füßen wegzureißen.

Im Fall dieses Films ist es interessant, kurz die Kommentare auf YouTube und der Presse zu bewerten. Leider sind bei YouTube nur Kommentare der drei letzten Jahre vorhanden, aber sie bescheinigen auch die fortgesetzte Aktualität und Beliebtheit dieses Films. Durchgehend sind die neuesten Kommentare nur einige Tage alt. Das ist für einen fast zehn Jahre alten Zeichentrickfilm ziemlich bemerkenswert. Am schreibenden Datum wurde der Film 2.079.779 Mal auf dem offiziellen Kanal vom Adolf-Team gezeigt, aber wegen der ausgebreiteten illegalen Auflastungen in diversen Internetforen und im privaten Austausch kann man nur vermuten, dass die reelle Zahl viel höher ist.

Der Film war damals sehr umstritten. „Adolf“ und „Der Bonker“ ist mehr noch als ein Witz über Hitler ein Witz über Abbildungs-Codes“, laut Georg Sesslen¹⁴⁸. Die

¹⁴⁸ Sterneborg u.a., "Mein Führer - Schulheft," 11.

Neue Zürcher Zeitung schrieb in der Kritik zum Buch und die DVD: „‘Der Bonker‘ ist ein durch und durch albernes, durchaus komisches Antidot gegen die geläufige, pathetische Hitler-Darstellung – und die Frage, ob man über so etwas Witze machen darf, hat sich damit eigentlich von selbst beantwortet.“¹⁴⁹ Es gab viele positive Rückmeldungen wie diese, aber Moers bekam auch viel Kritik für seinen Beitrag. Als das Lied als Klingelton vermarktet werden sollte, weigerten sich mehrere Sender, die Werbung für den Ton und das Handy-Video zu zeigen (ibid.). Immerhin wurde der Film in das Programm des Senders MTV aufgenommen, und als das Lied als Single erschien, gelangte es in Deutschland und Österreich in die Hitcharts, jeweilig auf Platz 56 (13 Wochen) und Platz 50 (1 Woche).

In dem Kommentarfeld bei YouTube lässt sich diese Kontroverse immer noch beobachten. Obwohl überwiegend positive Zurückmeldungen zu sehen sind, finden sich auch negative Rezensionen unter den üblichen banal-anarchistischen Kommentarfelddiskussionen. Ich gebe einige (unredigierte) Beispiele wieder:

Das ist eine Beleidigung – Timi Sveda vor 2 Monate

Da gehts doch nicht um nazis sondern um den größenwahn hitlers zu verarschen und daraus eine komödie zu machen und das ist lang genug her finde ich das man den auch mal zur witzfigur machen kann und nicht nur immer sagt wie schlimmer er war, denn das weis heute schon jeder – WHAzzzUpp vor 2 Jahren

Dieses Video ist blöd denn bei dem zweiten weltkrieg sind viele menschen gestorben seit zufrieden das wir nicht in dieser zeit leben - julian steinbeck vor 2 Jahren

Ich denke über so ein Thema kann und sollte man lachen können. Natürlich ist was da passiert ist alles scheiße aber man sollte das jetzt bei so nem Lied nicht so ernst nehmen. – WheatsSkillz vor 2 Jahren

voll witzig !! aber eig. macht man da keine witze drüber...aber trotzdem. – msLDeluxe vor 2 Jahren

Meine Oma fand es nich so toll ._. - Degu Videos & Tipps vor 2 Jahren

(...) Ich , als etwas älterer Mensch, bin aber froh darüber, daß man damit begonnen hat, diese unselige Zeit zu verarbeiten. Und sei es auf dem Weg der Comedy. Wir hätte damit bereits wenige Jahre nach dem Krieg anfangen müssen; in den Schulen, in den Medien, auf der Strasse. Leider wurde das 3. Reich zum Tabu-Thema erklärt und nie von grösseren Teilen der Bevölkerung aufgearbeitet. Wenn man Hitler jetzt zur Witzfigur macht - besser als andersherum! – Ursus Maritimus vor 2 Jahren

¹⁴⁹ Franz Schäfer, "Walter Moers' "Adolf"-Hanswurstiaden: "Kapitulier doch endlich!", " Neue Zürcher Zeitung Online, <http://www.nzz.ch/articleEHUW5-1.64024> [03.11].

Der größte Konfliktpunkt scheint der Tabubruch zu sein. Anscheinend fällt es vielen schwer, dass Gönnert und Moers sich nicht mit politisch korrektem Humor begnügen. Manche meinen dass die Verblödung Hitlers dazu führt, dass man das Thema nicht ernst genug nimmt. Es scheint als wäre es schwierig, Hitler und das Dritte Reich aus dem akademischen Bereich zu nehmen, weil so viele einen solchen Schritt sehr persönlich nehmen und davon beleidigt werden¹⁵⁰. Bei denen, die es aber nicht so empfinden, findet der Film durchgehend Zustimmung. Viele Kommentare geben einfach nur Teile des Textes mit positiven Smileys wieder, aber es gibt auch einige durchdachte und engagierte Kommentare wie den von „Ursus Maritimus“, die über das Hitlerbild und die Erinnerungsdebatte reflektieren und öfters zu ähnlichen Schlüssen kommen wie er.

3.4.5 *Timur Vermes: Er ist wieder da*

Adolf Hitler wacht plötzlich in Berlin im Jahr 2011 auf. Er riecht stark nach Benzin, und glaubt immer noch, es sei 1945. Keiner glaubt ihm, wenn er beteuert, er sei wirklich Adolf Hitler. Alle glauben, er wäre ein äußerst guter Hitler-imitator mit einem enormen Sachwissen. Darum kann er auch einen Aufstieg als Fernseh-sensation „der irre YouTube-hitler“ genießen, ist bei seinen Freunden und Kollegen beliebt und bekommt zum Schluss einen Kontrakt bei einem „recht bekannten, deutschstämmigen“¹⁵¹ Verlag. Obwohl er offen seine Überzeugungen vermitteln darf, nimmt ihn keiner so richtig ernst. Es kommt sogar dazu, dass er das Opfer eines Neonazi-Schlägerrings wird, weil sie meinen, er würde den Führer und den von einigen neo-nazistischen Gruppierungen bewunderten Röhm verspotten. Diese Episode verhilft Hitler, sich vom beschimpften Irren zu verwandeln, und den Ruf als pazifistischer Kämpfer der Presse- und Meinungsfreiheit zu bekommen (welches nun wirklich recht ironisch ist, wenn man liest, was Hitler über die Presse geschrieben hat¹⁵²).

Timur Vermes' Roman unterscheidet sich im Punkt der Hitlerdarstellung von den anderen Texten, die ich in dieser Arbeit analysiere, indem er versucht, die historische

¹⁵⁰ Ein interessanter Artikel zur Moralisierung in der Erinnerungskultur ist bei Eckart Schörle, "Margrit Frölich/Hanno Loewy/Heinz Steinert (Hg.), Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust," *Historische Anthropologie* 12, Nr. 1 (2004). vorhanden: Laster/Steinerts „Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von La Vita È Bella“, 181-197.

¹⁵¹ Timur Vermes. *Er ist wieder da*. 1. Aufl. (Köln: Eichborn, 2012). 387.

¹⁵² Zum Beispiel in Hitler, *Mein Kampf*, 266.

Person Adolf Hitler zu beschreiben, und nach deren Relevanz in unserer Gemeinschaft heute fragt. Während die anderen Texte karikieren, satirisieren, und eine gänzlich unrealistische Hitlerfigur präsentieren, ist Vermes' Projekt die realistische Interpretation der Privatperson Hitler und des Führers des Dritten Reiches. Es fällt einem schon im ersten Kapitel auf, dass Vermes sich nah an den Stil von *Mein Kampf* und anderen Texten, in dem Hitler sich äußert (*Hitlers Tischgespräche* usw.) hält. Darum ist es größtenteils immerhin eine Interpretation der propagandistischen Selbstinszenierung Adolf Hitlers, und so leicht vergleichbar mit der Benutzung von NS-Archivmaterial im Film, und teilt die entstehende Problematik der Weiterführung des Inhalts der nationalsozialistischen Propaganda. Es gelingt ihm auch tatsächlich, Hitlers Stimme naturgetreu zu imitieren, so dass man als Leser unweigerlich in seine Gedankenwelt hineinschauen muss. Man lacht öfters über ihn (Beispiel: Hitler sitzt im Büro und denkt gerade über die politische und soziale Lage in Deutschland nach. Er hat gerade erst gelernt, wie ein PC funktioniert. „ich [...] beschloss, die Situation im Auslande genauer zu überprüfen. Leider wurde ich davon durch eine dringende Botschaft abgehalten. Jemand wandte sich unbekannterweise mit einem militärischen Problem an mich, und da ich ja derzeit gerade keinen Staat zu leiten hatte, beschloss ich kurzfristig, jenen Volksgenossen zu unterstützen. Die nächsten dreieinhalb Stunden verbrachte ich daher mit einer Minenräum-Übung namens Minesweeper.“¹⁵³), aber auch mit ihm („Heute wurde die deutsche Sozialdemokratie von einem penetranten Wackelpudding und einer biedereren Masthenne geleitet. Wer seine Hoffnungen weiter links suchte, war sogar vollends verraten. Es gab dort nicht einen, der wusste, wie man einen Bierkrug auf dem Schädel des politischen Gegners zertrümmert, der Leiter des Schweinestalls hatte zudem mehr Angst um den Lack seines Sportwagens als um die Nöte seiner Anhänger.“¹⁵⁴). Man könnte durchaus sagen, dass *Er ist wieder da* sowohl eine Hitler-Satire ist als auch eine politische Satire über die moderne deutsche Gesellschaft ist.

Ich werde mir nun einige Szenen dieses Buches vornehmen, um zu zeigen, wie Hitler mit seiner modernen Umwelt umgeht und umgekehrt, und gebe dabei laufend Kommentare zum textlichen Inhalt. Zusammenfassungen der Handlung der längeren Kapitel sind im Anhang vorhanden.

¹⁵³ Vermes, *Er ist wieder da*, 148-149.

¹⁵⁴ Ibid., 145.

*Der Hotelangestellte mit dem Blasegerät*¹⁵⁵:

Hitler meint, ein neues Beispiel gefunden zu haben, dass für den Kadavergehorsam und das nazistische Treue-Ideal spricht. Er wird eines Morgens von dem Lärm eines Laubblasegeräts geweckt, und wird wütend. Er kann nicht verstehen, warum jemand bei einem windigen Tag überhaupt glaubt, er könne das Laub „gezielt von irgendwo nach irgendwo anders hinblasen“¹⁵⁶. Außerdem glaubt er, dass heute solche Geräte notwendig seien, um eine widerstandsfähigere Laubart (hier sehen wir sein pseudo-darwinistisches Denken), die sich vermeintlich entwickelt hätte, zu entfernen, obwohl er dieses Laub noch nie gesehen hat. Er will den Mann beschimpfen, entscheidet sich aber anders, weil ihm plötzlich der Gehorsam des NS-Soldaten einfällt. „Der Mann hatte einen Befehl bekommen. Der Befehl lautete: Laub blasen. Und er führte diesen Befehl aus. Mit einer fanatischen Treue, die Zeitzler gut zu Gesicht gestanden hätte. Ein Mann folgte einen Befehl, so einfach war das. Und klagte er dabei? Heulte er auf, das sei doch sinnlos bei diesem Wind? Nein, er erfüllte tapfer und stoisch lärmend seine Pflicht.“¹⁵⁷ Er kann sich nicht von der Soldatenmentalität losreißen, und dass ist auch bei dem historischen Hitler deutlich, wenn man beispielsweise mit den Seiten zur Idee des Pazifismus in *Mein Kampf*¹⁵⁸ und die folgenden Abschnitte über den vermeintlichen Rassenkampf vergleichen würde. Darum versteht er die Situation ganz falsch und reagiert in einer Weise, die nicht angemessen, und eher wahnsinnig erscheint – er geht zu dem Mann, drückt seine Hand, bedankt sich und erklärt, dass er für Menschen wie ihn den Kampf fortsetzen würde: „Denn ich weiß: Aus diesem Laubblasegerät, ja aus jedem Laubblasegerät in diesem Lande strömt der glühende Atem des Nationalsozialismus.“ Diese Situation beleuchtet, wie viel die Mentalität der Gesellschaft sich seit dem Dritten Reich geändert hat. In dieser Gesellschaft sollte ein Hitler eigentlich nicht vorkommen, aber weil er nun da ist, kann der Leser seine befremdlichen Reaktionen nicht ernst nehmen.

Hitler sieht die Welt von 2011 durch die Perspektive von 1945. In diesem Abschnitt sehen wir ganz deutlich die Fehlschlüsse, die als Fundament für Hitlers Denken dienen, und damit auch, dass seine analytischen Fähigkeiten ihm in unbekannte Kontexte immer zu Fehlschlüssen leiten müssen, weil er nie sein Weltbild ändern wird, wie der

¹⁵⁵ Ibid., 112-114.

¹⁵⁶ Ibid., 113.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Hitler, *Mein Kampf*, 315-316.

historische Hitler mehrmals betonte. Dies dient als eine Parallele zu Achim Gresers Puzzle-bild, welches ich in 3.4.2 analysiert habe, und es scheint, als wäre Vermes zu derselben Folgerung gekommen.

*Hitler besucht die NPD*¹⁵⁹

Im Licht des zweiten NPD-Verbotsantragsverfahrens und das offenbare nationalsozialistische Gedankengut, welches im Inhalt, Weltanschauung und Sprache im Parteiprogramm der NPD von 2010 gespiegelt wird, ist dieses Kapitel hochinteressant. Vermes benutzt die Gelegenheit, über eine umstrittene deutsche Partei und deren ideologischen Ahnen zu reflektieren. Was passiert genau, wenn man die Leitung der NPD im selben Raum wie Hitler stellt? Dieses Kapitel zeigt Hitler von seiner meist politischen Seite, und zeigt, dass seine Politik erstens ständig in Deutschland Einklang findet, aber auch, wie extrem dieses Gedankengut in der deutschen Gesellschaft ist und in welchen Ausmaß die rechte Szene fundamentale Schlüsse der Ideologie der NSDAP nicht verstanden haben oder nicht wahrnehmen wollen. Die entstehende Situation ist genau so absurd, wie sie komisch ist. Nicht weil Hitler lustig ist (hier ist er eher erschreckend), sondern wegen des Bildes, dass von der NPD gezeichnet wird.

Hitler operiert in diesem Kapitel in seiner Führerrolle und als ideologischer Gründer des Nationalsozialismus, aber auch als Fernsehpersönlichkeit. Er versteht vielleicht nicht, warum sein Team grinst, wenn der Vorsitzende den Führerbegriff benutzt, aber er weiß, dass er in der Kamera eine gute Figur gibt, und lässt sein Benehmen davon färben. Der historische Hitler war ein gewandter Propagandist, und die NSDAP sah früh ein, wie neue Technologie zu Propagandazwecken benutzt werden konnte, und das zeigt Vermes deutlich in diesem Kapitel. Hier dient Hitlers ungezügelter Wut einem Zweck, anstatt nur ein Symptom einer Persönlichkeitsstörung zu sein. Es ist nicht undenkbar, dass der historische Hitler in seinen Reden bewusst seine Gefühle als Vermittlungswerkzeug benutzt hat, um seine Zuhörer zu beeinflussen.

In Hitlers letztem Kommentar zur Presse wird darauf aufgezeigt, dass der Rechtsextremismus von heute etwas anderes ist als der Nationalsozialismus von den 40-ern, und auf ganz anderen Grundlagen operiert. Ob das bedeutet, dass man ihn nicht seriös behandeln soll, bleibt offen.

¹⁵⁹ Vermes, *Er ist wieder da*, 260-272.

*Hitler bekommt den Grimme-Preis*¹⁶⁰

Hitlers Sendung über die NPD gewinnt den Grimme-Preis. Hitler kennt den Preis nicht, aber er kommt zu dem Schluss, dass es sich um „ein anerkanntes Qualitätssiegel für Rundfunk“¹⁶¹ handelt. Hitler wird zur Rede aufgefordert. „Vorbereitet hatte ich leider nichts, insofern galt es, auf bewährte Muster zurückzugreifen“¹⁶². Die Rede, die er hält, ist schon wegen dieser Muster interessant, sagt aber auch etwas über seine Weltfremdheit aus.

Er fängt in einem üblichen NS-Redeansatz an: „Volksgenossinnen und Volksgenossen! / Ich wende mich an Sie / Um / in dieser Stunde des Triumphes / Zweierlei zu verdeutlichen: / Dieser Triumph ist fraglos erfreulich, / er ist verdient, / lange verdient. Wir haben größere Produktionen / aus dem Felde geschlagen, / teurere, / auch internationale!“ Die rhetorischen Mittel und die militären Phrasen des historischen Hitlers sind stark präsent. Ohne das Wort „Produktionen“ wäre es nicht klar, dass es sich nicht um eine Kriegsrede handelt. Hitlers rigide Redemuster klingen in diesem Kontext irgendwie falsch, setzen aber die Atmosphäre für den Rest der Rede. Es besteht kein Zweifel, dass er im Kontext der 1930/40ern ein guter Kriegsredner war.

Es geht weiter: „Aber dieser Sieg, / er kann dennoch lediglich eine Etappe sein / auf dem Wege / zum Endsieg.“ Er sieht nicht ein, dass die Produktionsfirma nicht bewusst für seine Sache arbeitet. Es fällt auch auf, wie altmodisch seine Sprache ist. Niemand würde heute eine solche Rede halten.

„Wir verdanken den Sieg vor allem Ihrer überzeugten / Arbeit! / Ihrer bedingungslosen, fanatischen Unterstützung. / Doch wir wollen / in dieser Stunde auch der Opfer gedenken, / die ihr Blut für unsere Sache gaben...“ Hitler macht seinen ersten großen Fehler. Er ist wieder mental zu viel in die 1940-er Jahre geraten, sieht es ein und fängt an, schnell nach einer akzeptablen Lösung zu suchen. Zu seinem Glück assoziiert eine Mitarbeiterin gerührt zu einer Frau Klement aus der Buchhaltung, und glaubt, er würde von ihr reden. Hitler macht, als wäre das genau, was er gemeint hatte.

„Ich selbst bin ergriffen von dem Bewusstsein / der mir von der Vorsehung erteilten Bestimmung, / der Firma Flashlight Freiheit und Ehre / wiedergegeben zu haben.“

¹⁶⁰ Ibid., 302-306.

¹⁶¹ Ibid., 302.

¹⁶² Ibid., 304.

Seine Aussagen sind immer noch der Situation nicht angemessen, aber er sieht es selbst nicht ein. Hier sehen wir auch, wie Hitlers Überzeugung, ein gottgesandtes Genie zu sein, zum Vorschein kommt. *Er* ist der Retter, in diesem Fall der Retter der Firma Flashlight, und in seiner Welt ist es nur er, der ihnen ihre Ehre wiedergeben konnte.

„Die Schande, die vor 22 Jahren im Wald von Compiègne ihren Ausgang nahm, / wurde an gleicher Stelle - / Verzeihung, wurde in Berlin wieder gelöscht.“ Er steckt in seiner eigenen Geschichte fest, aber auch in seinen alten Reden. Der Zusammenhang zwischen Compiègne und den Grimme-Preis ist keineswegs logisch.

„Ich will nun schließen mit der Erwähnung / jener Namenslosen, die nicht weniger ihre Pflicht erfüllten, / die millionenfach Leib und Leben einsetzten, / und zu jeder Stunde bereit waren, / als brave deutsche Offiziere und Soldaten“ Er bricht hier selber ab, weil er einsieht, dass er schon wieder vergessen hat, wo er ist und warum er spricht, und korrigiert sich: „und auch als brave deutsche Regisseure und Kameraleute und Kameraassistenten, / als Beleuchter und Mitarbeiter der Maske / für ihre Firma das letzte Opfer zu bringen, das ein... / ein Regisseur und Beleuchter zu geben hat.“ Er versucht, nicht zu unangemessen zu sein, aber es erscheint etwas unbeholfen. Er ist nun eben Soldat, und kann damit nicht aufhören, wie ein Militär zu reden. Die Rede fährt in diesem Ton fort, aber das wirklich Verstörende hier ist die Reaktion der Mitarbeiter. Hitler kann in ihnen starke Gefühle wecken. Mein Argument dafür liegt in dem haarsträubenden Ende der Rede: „[...] die [...] eingetreten sind für die Freiheit und Zukunft / und ewige Größe des großdeutschen - / der großen deutschen Firma Flashlight! Sieg - ‘ / Und tatsächlich scholl es mir entgegen wie weiland im Reichstage: ‚Heil!‘ / ‚Sieg - ‘ / ‚Heil!!‘ / ‚Sieg - ‘ / ‚Heil!!!““

Es ist erschreckend, wie einfach sich die fiktionalen Mitarbeiter sich zu diesem Schritt bewegen lassen, und dass sie es einfach so mitmachen. Vermes macht es deutlich, dass wir in gewissen Situationen selber nicht ganz so fern vom Nationalsozialismus stehen, wie wir gerne wollen, und welchen großen Einfluss ein charismatischer Politiker auf die Menschen haben kann, auch wenn sie es eigentlich hätten besser wissen müssen. Es scheint, als sage Vermes, dass unter den richtigen Umständen auch ganz normale Leute Nazis werden können (und damals auch wurden). Er illustriert die Überzeugungskraft Hitlers, der trotz seines fehlenden Verständnisses für die modernen Verhältnisse sein

Publikum überzeugen kann, obwohl die ideologische Grundlage ihnen fremd ist. Er zeigt auch darauf, dass in Deutschland immer noch die nazistische Ideologie ihre Anhänger hat, und dass sie nicht immer wie die stereotypen Neonazis aussehen. Man könnte es dorthin deuten, dass Vermes den Deutschen einen Spiegel vorhalten will um sie zu fragen, ob sie nun wirklich so gut und nazi-frei sind, wie sie es gerne sein würden.

Hitler und Fräulein Krömeiers Oma ¹⁶³

Vermes verhehlt nicht die ideologische Grundlage Hitlers, und versucht auch nicht, sie lächerlich zu machen. Dieser Hitler ist kein niedlicher alter Trottel. Im Kapitel über Fräulein Krömeiers Oma wird dieses vollends klar. Seine Reaktion darauf, dass die Familie der Oma Juden waren, die legal vergast wurden, ist, sich zu wundern, dass er bei ihnen keine jüdischen Gesichtszüge erkennen kann, und in Gedanken die Verantwortlichen für die Arbeit mit dem Aufspüren und Vernichten untergetauchter Juden für ihre Leistungen zu loben.

Die Kritik gegen die Kriegsbewältigung, die wir hier vorfinden, zeigt auch eine konstruktive Lösung. Diese Kritik und Lösung, oder Variationen davon, sehen wir in verschiedenen Formen in allen Texten, die in dieser Arbeit vorkommen. Es scheint, als wäre eine der wichtigsten Funktionen der Hitlersatire eine diskontinuierliche, die zu einer Neuorientierung im Kriegsdiskurs auffordert, und dabei auch die moderne deutsche Gesellschaft kritisiert. Es wird ein konstruktiver und lösungsorientierter Durchgang der Geschichte und die Rolle der deutschen Bevölkerung gefordert, indem der Schwerpunkt auf Kontextualisierung und Verständnis liegen muss. Vermes zeigt hier (Zitat ist im Anhang wiedergegeben) dass das Bewusstsein an der eigenen (als Volk) Teilnahme im Dritten Reich als Agierende, und nicht als Opfer, kritisch für ein Normalisieren des eigenen Verhältnis zur Kriegsgeschichte ist. Es wird eine Wende in der Erinnerungskultur gefordert, die nicht die Schuld bei „den Anderen“ sucht, sondern im eigenen Hause auslegt.

Im Text im ersten Abschnitt auf Seite 320 sehen wir aber auch, wie Hitler und Fräulein Krömeier aneinander vorbei reden. Wenn Hitler etwas sagt, versteht Fräulein Krömeier das Gesagte so, wie sie es gerne verstehen möchte, und weil Hitler den modernen Kontext nicht kennt, weiß er gar nicht, was die Parole „Wir dürfen das nie vergessen!“ in der Erinnerungskultur bedeutet. Darum erwidert er auch in seiner ideologisch

¹⁶³ Ibid., 310-323.

gefärbten Art: „Ganz genau! Es darf niemals vergessen, welche Kraft in ihm schlummert. Welche Möglichkeiten es hat! Das deutsche Volk kann die Welt verändern!“¹⁶⁴. Er denkt, Fräulein Krömeier wäre mit ihm einig, dass die Geschichte von den Siegern geschrieben wird, und dass „setzt selbstverständlich deutsche Siege voraus“¹⁶⁵. Dabei zeigt Vermes, dass sein Hitler derselbe Ideologe sein wird wie immer, weil er die Welt immer durch ein sepiagetönten Filter sehen wird und nie wirklich Teil des modernen Deutschlands werden kann. Er versteht die Deutschen nicht mehr, und sie ihn auch nicht, obwohl sie es gerne glauben wollen. Dieses Verhältnis spiegelt Tendenzen in deutschen Medienprodukte und in der Gesellschaft im Allgemeinen, und unterstreicht den tiefen kontextuellen Abgrund zwischen historische Fakten und das Verständnis deren in der deutschen Bevölkerung generell, und zu welchen falschen Konklusionen dieses Missverständnis führen kann.

Er ist wieder da bekam in der Presse sehr gemischte Kritiken. Viele Kritiker fanden das Buch schwer lesbar und langweilig¹⁶⁶. Andere feierten es als eine gelungene Satire, die den Leser ein Gefühl der Beklemmung hinterlässt¹⁶⁷ und ihm das Lachen im Halse stecken bleibt¹⁶⁸. Es scheint in diesem Fall aber die „gewöhnlichen“ Leser zu sein, die diesen Roman bis in die Liste der höchstverkauften Bücher Deutschlands beförderte¹⁶⁹. Der Spiegel meint jedenfalls, dass die mündliche Empfehlungskette (besonders bei den jüngeren Generationen) dazu führte, dass der Verlag „fast vollständig auf Begleitung durch Berichterstattung in großen Tageszeitungen und Magazinen verzichten konnte“¹⁷⁰.

¹⁶⁴ Ibid., 320.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Volker Surmann, "Lustig-blöder Hitlerkrampf," TAZ Verlag, <http://www.taz.de/!5070624/> [03.11].

Siehe auch Kritik von FAZ und Süddeutsche bei Bücher.de, "Er ist wieder da,"

http://www.buecher.de/shop/belletristik/er-ist-wieder-da/vermes-timur/products_products/detail/prod_id/35568779/ [03.11].

¹⁶⁷ Stefan Reckziegel, ""Er ist wieder da": Hitlers böser Siegeszug," Hamburger Abendblatt Online, <http://www.abendblatt.de/kultur-live/buecher/article111377460/Er-ist-wieder-da-Hitlers-boeser-Siegeszug.html> [03.11].

¹⁶⁸ Hermann Weiß, "Das Buch, das abgeht wie Hitlers Hund," Axel-Springer-Verlag, <http://www.welt.de/regionales/muenchen/article1113137258/Das-Buch-das-abgeht-wie-Hitlers-Hund.html> [03.11].

¹⁶⁹ Wolfgang Höbel, "Unvorstellbare Witzfigur," SPIEGEL-VERLAG Rudolf Augstein, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-91488765.html> [03.11].

¹⁷⁰ Ibid.

3.4.6 Robert Polzar: Zuhause bei Hitlers

Wie bei Levy ist Hitler in diesem Buch nur eine Nebenperson, aber wegen der sehr besonderen Schilderung der Hitlerfigur (die ausgesprochen wenig mit Adolf Hitler zu tun hat) recht interessant. Hier ist Hitler eher eine Funktion in der WG als eine vollständige und durcharbeitete Person.

Das Buch ist eine Erzählung von dem Erzähler, Paul, auch Pole genannt, der zusammen mit einem Studenten, der sich als Hitler vorstellt, eine Wohngemeinschaft gründet. Sie mieten eine Wohnung, die ihnen eigentlich viel zu groß ist, und müssen darum mehr Mitbewohner finden. Polzar konkludiert sein erstes Kapitel mit einer Zusammenfassung des Ausgangspunktes der Geschichte:

„Damit endet Teil eins, die Parteien sind verteilt: Deutschland (Hitler) und Polen (Ich, der Pole) leben durch eine dünne Ri-gipswand getrennt Tür an Tür im großen Zimmer, Österreich (der Marèchal) [erster WG-Mitbewohner, m.Anm.] im Ostflügel. Hitler befindet sich im Konflikt mit Frankreich (‘Arry) [der Restaurantbesitzer im Erdgeschoss] und hat ein Bündnis mit Russland (Sveta) [,Arrys Freundin], während im oberen Teil des Hauses Amerika (der Börsenanwalt) und vielleicht England (der Geist) [dem Anwalt unbekannter Krachmacher in der leerstehenden Wohnung über ihm] die Situation beobachten und auf ihren Einsatz warten. The Stage is set, let the War begin.“¹⁷¹

Damit wären auch die wichtigsten Nebenpersonen introduziert. Dazu kommt Mok (öfters als Kackspuren-Man bezeichnet), Pauls Kollegen und Hitlers Freundin Petra, die im Buch als Eva Braun benannt wird, weil Paul sich von seiner Kriegsfiktion nicht losreißen kann. Die Handlung folgt die der deutschen Kriegsgeschichte aus Pauls Sicht, und die Kapitel tragen dementsprechend die Namen von der Weimarer Republik und den Kriegsjahren von 1939 bis 1945. Das Buch endet damit, dass Petra stirbt, Mok und der Marèchal ausziehen, ‚Arry und Sveta erschossen werden und Paul vollständig durchdreht und Hitler (wahrscheinlich) während einer Halluzination mit einem Hammer umbringt. Zum Schluss wird Paul von seiner großen Liebe absichtlich überfahren.

Polzar sagt ausdrücklich, dass Hitler nicht eigentlich Hitler heißt¹⁷², und dass er sich den Spitznamen gewählt hat, weil er gerne „herumhitlert“¹⁷³. Dies bedeutet, dass „er exzessives Aufräumen meint, beziehungsweise, die Unfähigkeit, mit herumstehenden

¹⁷¹ Robert Polzar. *Zuhause bei Hitlers - Die Bunker WG-Chroniken - Oder: Leben und sterben eines Masseurs*. (Diedorf: Unsichtbar Verlag, 2013). 40.

¹⁷² Ibid., 12.

¹⁷³ Ibid., 46.

Gegenständen, die gerade nicht in Gebrauch sind, klarzukommen.“¹⁷⁴. Er benimmt sich seinen Mitbewohnern gegenüber sehr diktatorisch, wie man es in der Episode mit dem Brief von Hitler an Paul wegen Stromverschwendung¹⁷⁵ sehen kann.

Hitler sieht nicht eigentlich einmal aus wie Hitler. Polzar beschreibt ihm wie eine Art haarige Kreatur die einen an Vetter Itt von der *Addams Family* denken lässt. Die erste Beschreibung, die wir von ihm bekommen, schildert „eine Haarwust, an den von Tingeltangel-Bob erinnernd“, ¹⁷⁶ bei dem man nicht weiß, „Ob die Bewegung von einer Art Körper darunter oder aus einem haarigen Inneren, was wiederum für eine dortige starke Besiedlung und urwaldähnliche Verhältnisse gesprochen hätte“ stammt. Er meint, dass „[Hitler] nur aus Haaren bestand und auch der andere [Paul] nicht wusste, ob ersterer ein Gesicht hatte und wenn ja, wie es aussah“¹⁷⁷. Paul ist zuerst ganz überzeugt, Hitler sei Helge Schneider (einen offenbaren Popkulturhinweis zu Levys *Mein Führer*) oder „sein jahrelang verschwundener Zwillingbruder“¹⁷⁸, besonders wegen der vermeintlichen Perücke¹⁷⁹. Man kann aus Hitlers Haaren seine Gefühle lesen („Selbst Hitler wurde bei ihren Ausführungen ungewöhnlich ruhig und bewegungsarm. Seine Haare hingen kraftlos oder entspannt in nur ganz leichten Wellen herab, statt, wie sonst in gespannten Locken die ganze Zeit auf und ab zu federn.“¹⁸⁰) und sie scheinen selbst intelligentes Leben zu besitzen („die nächsten acht Stunden war die Küche unbenutzbar, weil Hitler in der Mitte von etwas, was wie ein Bombenkrater von Radioteilen aussah, hockte und wild schraubte und fummelte, während seine Tentakelhaare umliegende Teile für ihn holten oder zurücklegten und ihm gelegentlich die Stirn abwischten.“¹⁸¹). Dies erinnert an die Tendenz, den historischen Hitler zuerst als behaarten Mann zu sehen (darum sieht man auf dem jetzt schon ikonischen Umschlag von *Er ist wieder da* nur Scheitel und Bart, und sowieso ist es klar, worüber es geht). Polzar vergrößert diese äußere Charakteristik bis ins Groteske, so dass sein Hitler anscheinend wirklich nur aus Haaren besteht. Er ist bei Polzar kein angenehmer Mensch – er hat fettige Haare, in dem alles hängenbleibt¹⁸² und er riecht

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ibid., 132.

¹⁷⁶ Ibid., 5.

¹⁷⁷ Ibid., 7.

¹⁷⁸ Ibid., 6.

¹⁷⁹ Ibid., 7.

¹⁸⁰ Ibid., 13.

¹⁸¹ Ibid., 58.

¹⁸² Ibid., 113.

unangenehm modrig¹⁸³. Er kommt nicht in sozialen Bereich klar, und erscheint auf einer Party als „seltene Topfpflanze [...], die Leute erschreckte, wenn sie ihr zu nah kamen.“¹⁸⁴ Außerdem ist er selbstgefällig und inkohärent in seinen Handlungen seinen Mitbewohnern gegenüber, und kann sich nicht an die Normen anderer Menschen anpassen, oder sich gar in ihre Gedankenwelt versetzen¹⁸⁵. Darum hegt er auch Streit mit seinem Nachbarn, weil er ihm nicht verzeihen kann, dass er sich eine Terrasse bauen darf, Hitler aber nicht¹⁸⁶. Er tritt weit über jegliche Grenzen in seiner Rachesucht, und versaut zum Beispiel den gesamten Hof mit einer selbstgebauten Yoghurtkanone¹⁸⁷. Laut Polzar: „Hätten Hitler und Napoleon zur gleichen Zeit gelebt und gewirkt, ich bin sicher, die hätten sich besser verstanden, als unsere beiden Ausgaben. Aber momentan kenne ich außer Eva niemanden, der wirklich mit Hitler zurechtkommt.“¹⁸⁸.

Der Vegetarianismus des historischen Hitlers wird bei Polzar in einem hippie-ähnlichen Öko-Wahn verwandelt, der sich unter anderem in Hitlers Liebe für selbstgemachten Joghurt und seine Leidenschaft für das Gärtnern und für Blumen¹⁸⁹ äußert. Paul meint am Anfang, Hitler wolle nur das Beste für allen anderen¹⁹⁰. Er bezeichnet Hitler als ein Milchkind¹⁹¹ der ein „frenetischer Sonnenbader“ ist¹⁹². Er „liebt Pseudoantiquitäten“¹⁹³, am liebsten so bieder wie möglich. Paul meint, dies diene dem Zweck, mit all dem Kram sein Selbstbild als „alternativen und liberalen Diktators“¹⁹⁴ zu untermauern. Die Summe des Ganzen zeigt eine unsympathische Persönlichkeit, die nicht mit seinem Umfeld klarkommt und alles nach seinen Ideen umformen möchte, ohne dabei Gedanken darauf zu verschwenden, was andere Leute darüber denken.

Polzars Buch spricht über zwei Tendenzen in der deutschen Kultur, zum einen die Verwandlung der Person Hitlers in eine reine Funktion – zum Beispiel als Schimpfwort

¹⁸³ Ibid., 51.

¹⁸⁴ Ibid., 35.

¹⁸⁵ Ibid., 76 und 35.

¹⁸⁶ Ibid., 30.

¹⁸⁷ Ibid., 114-117.

¹⁸⁸ Ibid., 134.

¹⁸⁹ Ibid., 39.

¹⁹⁰ Ibid., 47.

¹⁹¹ Ibid., 90.

¹⁹² Ibid., 147.

¹⁹³ Ibid., 44.

¹⁹⁴ Ibid., 45.

zwischen Politikern¹⁹⁵, aber auch als reine Beschreibung einer Person, die auf seinem Umfeld einen negativen Einfluss hat; zum zweiten sehen wir einen Versuch, zu erklären, wie das deutsche Volk Hitler mögen konnte, und eine Beschreibung der Entwicklung des Hitlerbilds seit damals. Auf Seite 46 beschreibt Paul ihn als durchgehend „cool“, er bewundert ihn für sein Können und seine Initiative. Am Anfang sieht Paul vorerst Hitlers positiven Seiten – er ist Physiker¹⁹⁶ und macht und tut immer irgendetwas. Er ist verantwortlich dafür, dass sie die Wohnung überhaupt mieten dürfen¹⁹⁷. Der Erzähler fegt die negativen Seiten sozusagen unter den Teppich, obwohl es dem Leser durchaus klar ist, dass Hitler eine merkwürdige Person ist, die einen eher „schizophrenen“¹⁹⁸ Eindruck gibt, und darum nicht so toll sein kann, wie der Erzähler gerne glauben will. Wegen Hitlers Eigenheiten fängt er bald an zu grummeln, möchte aber den Frieden bewahren und lässt es damit, den Charakter Hitlers zu kommentieren („noch quarkiger als Hitler ohnehin schon war, geht gar nicht“¹⁹⁹) und seine Männlichkeit anzugreifen („Adolf ist auffallend schnell beim Sex [...] Evas arg gespielt klingendem Orgasmus [...]“²⁰⁰). Mit der Zeit wird er ihm aber mehr und mehr gehässig (Hitler hat nur Quark im Kopf²⁰¹, „Hitler ist überhaupt so richtig scheiße“²⁰²). Zum Schluss möchte er ihm sogar „den Status des Mensch-Seins [absprechen]“²⁰³. Dem folgt auch die schon beschriebene Entwicklung des Hitlerbilds in der deutschen Kultur – von Freude und Bewunderung durch Verärgerung und Frust bis zum Hass und der Dehumanisierung. Hitler ermorden zu können und die Geschichte ungeschehen zu machen ist ein Wunsch, der nicht ohne Grund höchstwahrscheinlich in vielen gespiegelt wird.

Zuhause bei Hitlers weist gewisse Gleichheiten mit der typischen Struktur einer griechischen Tragödie auf. Wenn man den Romanaufbau mit Freytags Illustration über die Akteinteilung des Dramas vergleicht, ist das erste Kapitel (Weimarer Republik) eine klassische Exposition, der mit der vorerst zitierten Übersicht über die Figuren und Handlung konkludiert. Es entsteht eine Steigerung bis zur Peripetie (Sybilles Selbstmord, 127-

¹⁹⁵ Erk, *So viel Hitler war selten*, Kapitel 1.

¹⁹⁶ Polzar, *Zuhause bei Hitlers*, 30.

¹⁹⁷ Ibid., 46.

¹⁹⁸ Ibid., 45.

¹⁹⁹ Ibid., 90.

²⁰⁰ Ibid., 146.

²⁰¹ Ibid., 89.

²⁰² Ibid., 202.

²⁰³ Ibid., 192.

131), die zum raschen Untergang des Helden führt, obwohl ein retardierendes Moment entsteht, indem Paul endlich mit Nicole schlafen darf (165), und direkt in die Katastrophe übergeht. In einem klassischen kathartischen Ende, in dem zwar die ganze Welt des Texts (hier also die WG) vernichtet wird, in dem aber der Held (Paul, die Identifikationsfigur) einen seelischen Reinigungsprozess durchführt, in der die Person für sein Volk leidet und Erlösung (öfters, wie hier auch, durch den Tod) und Heilung findet. Die gesamte deutsche Erinnerungskultur zeigt einen Wunsch der Heilung und Versöhnung, und in *Zuhause bei Hitlers* findet man eine Fantasie, wie ein Mann dieses Ziel bewirken und sich selbst von Hitler endgültig befreien kann. Paul ist aber kein verlässlicher Erzähler. Er halluziniert, und darum wissen wir nie, ob er auch wirklich das erlebt, was er erzählt. Damit wird eine Ambivalente im Narrativ erhalten, die zum einen die völlige Bewältigung der Thematik enthält, und zum anderen einen zum Schluss doch mit der Frage zurückstehen lässt, ob Hitler wirklich tot ist oder ob der Leser gerade eine Reise durch das Gehirn eines Irrsinnigen gemacht hat. Diese Ambivalenz spiegelt die Ambivalenz in der deutschen Gesellschaft – einerseits möchte man mit dem Thema Hitler fertig sein, aber andererseits sind die Fakten teilweise so unverlässlich und politisch gefärbt, dass man in vielen Fällen nicht mehr wissen kann, was wahr ist und was nur Propaganda ist. Ob nun Paul Hitler getötet hat, oder es seine tanzenden Affen waren, oder ob er es nur geträumt hat, wird dem Leser rätselhaft bleiben, weil der Erzähler selber kurz danach überfahren wird und stirbt.

4 Popkulturelle „Explosionen“ und innovatives Geschichtsbewusstsein

Wie illustriert im dritten Kapitel gibt es kein einheitliches Hitlerbild in der modernen deutschen Hitlersatire, und die Satire dient vielen, und unter einander sehr unterschiedlichen Zwecke. In diesem Kapitel skizziere ich die Tendenzen die aus dem Corpus zum Vorschein kommen, bezogen auf der Entwicklung eines satirischen Hitlerbilds. Ich präsentiere einen Erklärungsvorschlag dazu, wie eine solche Entwicklung kulturell möglich werden konnte, und erörtere diese Erklärung im Licht der Theorie im zweiten Kapitel. Meine Hauptthemen werden die Kulturinnovation, generationell bedingtes Geschichtsbewusstsein und die Entwicklung eines offiziellen Erinnerungsnarrativ sein. Nach diesem Kapitel folgt eine Zusammenfassung der Arbeit.

4.1 Die Verzweigung des popkulturellen Hitlerbilds

Der Hitler in „Er ist wieder da“ ähnelt in einigen Aspekten dem Hitler von Daniel Levys Komödie, weil die beiden Figuren als seriöse Personen geschrieben/ gespielt wurden. Die Komik entsteht hauptsächlich nicht wegen lustiger Gags oder anderer komödiantischer Stilmittel, sondern wegen der Diskrepanz zwischen der Rollenfigur und deren Umgebungen. Darum unterscheiden sie sich auch stark von der Hitlerperson von Moers und Greser, obwohl diese Tendenz zur Nicht-veralberung der Hitlerfigur auch bei Greser zu finden ist. Es könnte hier einen Zusammenhang geben, dass diese beiden Hitlerbilder verschiedenen diskontinuierlichen Prozessen angehören, aber das ist meinerseits mehr Spekulation als mit Fakten belegbar. Immerhin lassen die Corpustexte sich größtenteils in zwei Kategorien einteilen, die innerhalb der Kategorie unter derselben Prämisse arbeiten – 1) in die, die hauptsächlich einer gesellschaftskritischen Funktion dienen (in diesen Texten könnte Hitler genauso gut mit Honecker oder Mao ersetzt werden und sind vom Kriegsdiskurs relativ unabhängig) und Hitler wegen der kontroversen Assoziationen gegen diese Figur im deutschen Raum als Sprengstoff benutzen (Moers, Polzar); und 2) in die, die absolut abhängig von der geschichtlichen Hitlerfigur sind, mehr direkt den Themenkreis Erinnerungskultur, Bewältigung und Kriegsdebatte thematisierend, öfters eine Kritik der Form der Hitlerdarstellung in den neuen Medien äußert und sich daher näher

an die politisch korrekten Normen hält oder an denen sogar direkte Kritik übt (Greser, Levy, Gönnert/Moers). Vermes muss als Hybriderscheinung stehen, obwohl er näher zu den Texten der ersten Kategorie steht. Sein Text ist rein technisch nicht von der Hitlerfigur abhängig, aber das Buch wäre keine Lesersensation geworden, falls die Rolle des Fremden von zum Beispiel Bismarck oder einem DDR-Politiker besetzt worden wäre. Die im Text geäußerte Kritik wäre auch im Fall eines anderen Ideologen ausgefallen, weil sie sehr abhängig von der NS-Ideologie ist. Rein theoretisch könnte Vermes Goebbels oder Eva Braun gewählt haben ohne größere Umstrukturierungen im Text, aber dabei wäre das Shockelement entfallen. Ich sehe die Abhängigkeit von der Hitlerfigur in *Er ist wieder da* als sehr bedingt und nur auf Basis der kulturellen Identität der Leserzielgruppe als absolute Notwendigkeit. Wäre dieser Text in Großbritannien erschienen, wäre die Hauptperson wahrscheinlich eher Margaret Thatcher.

Es steht fest, dass diese Kategorien einander nicht völlig fremd sind und mehrere Zielsetzungen teilen, aber es ist nicht zu übersehen, dass sie diese sehr verschieden ausdrücken. Vielleicht ist dies ein Erbe vom Ursprung der Texte – Moers setzt stark auf den schärferen und extrem politisch unkorrekten Humor, der in Satirezeitschriften wie *Titanic* üblich ist und sich nicht besonders der geschichtlichen Korrektheit bemüht, während Greser diese Korrektheit und ein mehr „seriöser“ Humor wichtig scheint. Man könnte in diesem Fall auch eine Parallele zur Auseinandersetzung zwischen Hochkultur und „Volkskultur“ oder Populärkultur²⁰⁴ ziehen, in dem karnevalesker Humor gegen eine künstlerische Ambition stößt, die eher mit den Ambitionen der Hochkultur zusammen gesehen werden muss als die offene und weniger intellektuell ausgerichtete Popkultur.

In den verschiedenen Texten finden sich einige Ähnlichkeiten in Hitlers Charakteristiken – beispielsweise seine Wut, sein sehr rigides Weltbild und sein Größenwahn – aber die Unterschiede sind teilweise sehr groß, und besonders zwischen den zwei Kategorien. Es lässt sich damit konkludieren, dass in der Popkultur eine gewisse Flexibilität in der Hitlerdarstellung erlaubt ist, die der Kommunikation der Botschaft des Autors dienen soll, anstatt eines historischen Korrektheitszwangs.

²⁰⁴ Vgl. Burke, *Popular culture in early modern Europe*.

4.2 *Das satirische Hitlerbild: Ein Erklärungsvorschlag*

Die prominente Debatte über die satirischen Hitlertexte in der deutschen Öffentlichkeit wirft immer wieder die Frage auf: warum Hitlersatiren? Warum gerade jetzt? Ist das nicht ethisch fragwürdig? Ich reflektiere in diesem Teil über die Rolle des kulturellen schlechten Gewissens im deutschen Kriegsdiskurs, und gesehen durch meine Befunde und neuere kulturelle und politischen Ereignisse, wie die dritte Generation in den kommenden Jahren das deutsche Selbstbild neu interpretieren könnte.

4.2.1 *Semiosphäre, „Explosionen“ und Sinn in der Kultur*

In der deutschen Kultur ist der Themenkreis über den Nationalsozialismus von Ritualisierung überwacht und definiert. Connerton²⁰⁵ beschreibt Erinnerungsrituale als obligatorisch, formalisiert, stilisiert und repetitiv. Weiter ist „the interference with acts that are endowed with ritual value [...] always felt to be an intolerable injury inflicted by one person or group upon another. [...] it can never be a light matter to demand that their actual expression be violated. And conversely, people resist being forced to pay lip-service to an alien set of rites, incompatible with their own vision of the ‘truth’, because to enact a rite is always, in some sense, to assent to its meaning.“²⁰⁶ Hier liegt der Kern der Satirekontroverse. Die offizielle Kultur bearbeitet die Erinnerungen an der kollektiven geschichtlichen Täterrolle durch stark ritualisierte Zeremonien und Sprachakte²⁰⁷. Die dritte Generation und viele der liberalen Kräfte der zweiten Generation scheinen gegen diesen Trend zu rebellieren, weil Kinder bekanntlich keine Schuld für die Taten ihrer Vorfahren haben können. Der Gedanke an die kulturell vererbte Schuld versetzt viele ins Unbehagen²⁰⁸. Außerdem ist es in der gegenwärtigen heterogenen Kultur nicht mehr so sicher, dass die Vorfahren der Jugendlichen überhaupt während der Kriegszeit in Deutschland lebten – die Debatte über die Rolle der Immigranten in der Erinnerungskultur ist ein hochaktuelles Thema geworden.

²⁰⁵ Paul Connerton. *How societies remember*. 22. Aufl. (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).

²⁰⁶ Ibid., 44.

²⁰⁷ Rituale sind instrumentell in der Konstruktion einer nationalen Identität; das Problem mit ihnen ist aber, dass sie von einer ausgewählten Gruppe konstruiert werden, und dass es keine Garanti dafür gibt, dass die Kollektive sie annehmen wird.

²⁰⁸ Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, 69-70.

Der Schuldgedanke verliert langsam seine Bedeutung, weil sich die kontextuellen kulturellen Bedingungen scharf verändert haben. Immerhin sind die älteren Tendenzen aber immer noch aktuell – wie schon in 2.2 erörtert wurde, ist eine Wechselwirkung der verschiedenen semiotischen Schichten eine Voraussetzung für die Semiotisierung eines kulturellen Raumes. Es ist schwer, einen offiziellen Identitätsdiskurs hegemonial durchzusetzen²⁰⁹, weil jeder normierende Deutungsversuch implizit immer einem anderen entgegensteht und weil viele soziale Gruppierungen (wie zum Beispiel Generationsgruppierungen) ihre Meinungen dazu haben, wie man erinnern soll. Darum findet man immer alternative Diskurse, die mit dem offiziellen konkurrieren, und ab und zu sogar ablösen, wie im Fall der zweiten Generation und ihr „Brechen des Schweigens“. Explosive und sukzessive Prozesse „wechseln ständig die Plätze“²¹⁰. Diskontinuierliche Impulse stoßen an das Kontinuum, das Kontinuum nimmt sie auf und stabilisiert sie, wird aber selber im Prozess verändert, weil der Meinungsinhalt sich marginal verändert. Mit jeder kulturellen „Explosion“ wandelt das kollektive Narrativ ein wenig, um sich dem neuen semiosphärischen Kontext anzupassen.

Die „Explosion“ repräsentiert das „Moment der Unvorhersagbarkeit“²¹¹. Aus jeder „Explosion“ mündet ein Spektrum von gleich wahrscheinlichen, unterschiedlichen Veränderungsmöglichkeiten, die sich mit der Zeit zu kulturellen Antonymen entwickeln, und von denen nur eine Möglichkeit zum Schluss realisiert wird²¹². Welcher dieser diskontinuierlichen Narrativen sich durchsetzen darf, hat aber weniger mit politischen Machtverhältnissen zu tun, sondern mehr mit „die *reziproke Anerkennung* der angebotenen Sinnsetzungen innerhalb der Nation“²¹³. Das heißt, dass ein Sinnangebot nur angenommen wird, falls ein größerer Teil der Gruppe sich damit identifizieren kann. Dass bedeutet in der Praxis, falls dem offiziellen Hitlerbild ein alternatives entgegengesetzt wird und die neue Variante weiterhin überleben darf, ist es, weil eine größere Gruppe ihr einen Sinnwert zulegen und ihr eine semiotische Funktion geben kann. Man sollte auch daran erinnern, dass durch ähnliche Ideenverbindungen viele der kulturellen Gegensetzungen (wie beispielsweise das dämonische und das satirische Hitlerbild) sich mit der Zeit semiotisch in kulturelle Synonyme verwandeln; dies ist ein Prozess der kontinuierli-

²⁰⁹ Lüdeker, *Kollektive Erinnerung und nationale Identität*, 37.

²¹⁰ Lotman, *Kultur und Explosion*, 174.

²¹¹ Ibid., 158.

²¹² Ibid.

²¹³ Lüdeker, *Kollektive Erinnerung und nationale Identität*, 38.

chen Differenzierungsbegrenzungen²¹⁴, die einer zu großen kulturellen Variation entgegenarbeiten, um eine kulturelle Zersplitterung oder gar Auflösung zu verhindern. Sandner schließt damit, dass ein einheitliches Geschichtsverständnis „weder verordenbar noch wünschenswert“²¹⁵, weil in der inhärenten Pluralität eine integrierende Funktion beinhaltet ist²¹⁶, die im offenen Diskurs nicht eine Bedrohung ausmacht sondern als ein funktionaler Bestandteil des gesellschaftlichen Identitätsprozesses gesehen werden kann²¹⁷. Diese Aussage ergibt sehr guten Sinn, wenn man ihn in das Semiosphärenmodell hineinsetzt: die diskontinuierlichen Prozesse sind auslösend für die weitere Entwicklung der Semiosphäre, und weil sie versichern, dass der kontinuierliche Prozess nie stagnieren kann, tragen sie zur Aufrechterhaltung des Kontinuums bei. Lotman warnt aber dagegen, diese Transformationen als Verschwinden eines Teils der Kultur aufzufassen, weil semiotische Systeme durch ihren Kollisionen eine Überlebensfähigkeit zeigen und ein Vermögen, „sich zu transformieren, [...] und doch sie selbst zu bleiben. Vollkommen stabile, invariante semiotische Strukturen existieren offenbar überhaupt nicht.“²¹⁸. Man könnte darum auch dafür argumentieren, dass eine moralische Desintegration wegen der neuen kulturellen Elemente nicht eine unbedingte Folgerung sein muss, weil die kontinuierliche Funktion der Semiosphäre ständig eine kulturelle Stabilität anstrebt. Darum kommt es nur sehr selten zu einem vollkommenen Bruch mit den Kernwerten eines Kollektivs. Man spricht bei den diskontinuierlichen Prozessen nicht von einem gegenseitigen „Vernichtungskampf“²¹⁹, sondern von einem „einheitlichen, zusammenhängenden Mechanismus“²²⁰.

Viele der Ansätze diskontinuierlicher Diskurse finden heute im Internet Verbreitung, welches bedeutet, dass eine Beschleunigung dieser Prozesse stattgefunden hat. In dieser Weise lassen sich alternative Geschichtsbilder und Sinnangebote schnell vermehren und verbreiten, und, im Vergleich zu einigen Jahrzehnten vorher, führt dieses anarchistische und ungezügelter Populärmedium dazu, dass Initiative „von unten“ leichter gehört werden als vorher. Darum ist es auch sinnvoll, die Internet-rezeption der satiri-

²¹⁴ Lotman, *Kultur und Explosion*, 158.

²¹⁵ Sandner, "Hegemonie und Erinnerung," 13.

²¹⁶ Ibid., 15.

²¹⁷ Ibid., 13.

²¹⁸ Lotman, *Kultur und Explosion*, 147.

²¹⁹ Ibid., 22.

²²⁰ Ibid.

schen Texte als Fundgrube potenzieller kultureller Änderungsprozesse zu sehen, besonders dann, wenn viele der Beiträge sich einig, oder eben auch stark uneinig, sind. Das Internet steht aber auch als Ebene des außersemiotischen kulturellen Einflusses, „die im Hereinbrechen eine Dynamik mitbringen und den Raum selbst transformieren – und sich zugleich selbst nach dessen Gesetzen transformieren. Gleichzeitig stößt der semiotische Raum fortwährend ganze Kulturschichten aus. Diese bilden Ablagerungen außerhalb der Grenzen der Kultur und warten auf den Zeitpunkt, an dem sie – mittlerweile so weit vergessen, dass sie als neu wahrgenommen werden – erneut in die Kultur eindringen können.“²²¹. Die satirischen Texte beziehen sich auf ältere satirische Traditionen der pre-nazistischen Zeit in Deutschland, die mit der Gleichschaltung größtenteils stillgelegt und vergessen wurden. Es ist aber auch eine Inspiration vom Raum außerhalb der deutschsprachlichen Zone stark wahrscheinlich (man kann schon allein von der deutschen Rezeptionsgeschichte des Films *La Vita è Bella* diese Konklusion ziehen), insbesondere beim Film, der sich auf ein internationales Fachmilieu und deren Tradition zurückgreift.

Im Internet finden auch die Satiriker und Künstler eine größere Verbreitung ihres Materials, welches den Einfluss ihrer Werke verstärken kann. Kunst „kann sich subversiv oder affirmativ zu offiziellen oder vorherrschenden Identitätsdiskursen verhalten“²²², und bildet als kultureller Katalysator einen wichtigen Beitrag zum Erinnerungsdiskurs, weil sie, wie auch die Presse, eine „Thematisierungsfunktion“ verwalten, die „eine wesentliche Bedeutung bei der gesellschaftlichen Konstruktion der Vergangenheit“²²³ hat. Lotman beschreibt die Kunst als „‘Versuchsgelände‘ für intellektuelle Experimente und im weiteren Sinne auch für die Erforschung von Prozessen intellektueller Dynamik“²²⁴. Darum ist es eine natürliche Schlussfolgerung, dass sich alternative Diskurse in künstlerischen Ausdrücken finden, insbesondere bei einem schwer belasteten und belastendem Thema wie Hitler es in der deutschen Kultur ist. Im Corpus äußert sich diese Tendenz am stärksten in den Texten der zweiten Kategorie, weil sie alle dieselben Themen berühren, aber auch, weil diese Themen im direkten Zusammenhang mit dem künstlerischen Ausdruck stehen. Ein Beispiel dafür ist die physische Karikierung bei Levy. Er ändert das Aussehen von historischen Personen, aber nur so wenig, dass man sie immer noch prob-

²²¹ Ibid., 148, siehe auch 170, dritter Abschnitt.

²²² Lüdeker, *Kollektive Erinnerung und nationale Identität*, 39.

²²³ Sandner, "Hegemonie und Erinnerung," 12.

²²⁴ Lotman, *Kultur und Explosion*, 51.

lemlos wiedererkennen kann; aber durch subversive Taktik verändert dies das bei dem Publikum internalisierte Hitlerbild - nicht so viel, dass man es merkt, jedoch noch merkbar, wenn man den Film im Nachhinein mit authentischen Fotografien vergleicht. Dadurch erzielt er, dass Hitlers propagandisches Eigenbild sich nicht mehr die Deutungsmacht über die Darstellung Hitlers in der Zukunft erzwingen könnte, sondern die geschichtliche Interpretation den Nachkommen überlassen wird. Wie wir gesehen haben, muss diese Redefinition nicht notwendigerweise negative Folgen haben – mit mehr geschichtlichen Abstand fallen viele der familiären Konfliktlinien langsam weg. Dass könnte einen mehr offenen Diskurs über das Thema in der Öffentlichkeit und in der Familie stimulieren. Die Kunst zentriert sich rund um „jene Sphären des Lebens, in denen [der Künstler] die Konsequenzen einer Zunahme von Freiheit untersucht“²²⁵. Eine ästhetische Zunahme zur Freiheit, die Einsicht dass Texte aus dem Unterhaltungsbereich nicht denselben Regeln wie Sachtexte folgen müssen, sondern durch emotionale Einsichten (im Gegensatz zu faktueller Logik) auch einen Beitrag zur Verarbeitung einer Katastrophe leisten kann, schadet keiner Gesellschaft. Durch ihre grenzübertretende Art ist die Kunst das Medium, dass vielleicht am besten als gesellschaftlicher Sandkasten funktionieren kann, nach dem Motto: „Was passiert, wenn...?“. Als Gedankenexperiment gesehen kann die Kunst „die Unberührbarkeit dieser oder jener Strukturen der Welt [...] überprüfen“²²⁶ in eine Art, in der andere Instanzen es nicht können, ohne große Risiken einzugehen. Bei den Texten der ersten Kategorie und bei dem Hybrid-ähnlichen *Er ist wieder da* benutzt der Schöpfer die voraussehbaren Reaktionen des Publikums zu einem schweren Thema, um sie auf Missstände in der Gegenwart aufmerksam zu machen um die Diskussion über mögliche Lösungen der Problematik anzufeuern. Diese sehr zivilpolitische Funktion der Satire hat in Deutschland lange Traditionen, die man bis zu Luthers Zeit verfolgen kann, und es sollte einen darum nicht wundern, dass ein prominentes Thema wie Hitler auch zu diesem Zweck benutzt wird.

4.2.2 *Ein Handstand für Hitler*

In Burkes Erörterung über dem bachtinschen Karnevalsbe-griff zeigt er darauf, dass die Kultur eine institutionalisiertes Auf-dem-Kopf-stellen erlauben kann, in dem die Regeln

²²⁵ Ibid., 191.

²²⁶ Ibid., 192.

der Kultur für einen besonderen kulturellen Bereich nicht mehr gelten²²⁷. Die Funktion ist eine der Infragestellung des kulturellen Status quo, oder eben das, was Lotman das Kontinuierliche nennt. In diesen besonderen Kontext darf das Diskontinuierliche im Rahmen des Karnevalesken existieren, wie in den formalisierten Karnevalsauftritten, die Burke als „[they were not] exactly free, just as they were not exactly serious but not exactly pure entertainment, something in between“²²⁸ beschreibt. In dieser kulturellen Ambivalenz sind auch die Hitlersatiren einzuordnen. Sie füllen eine kritisierende Funktion, die den deutschen Erzdämon kurzerhand einer öffentlichen Erniedrigung unterzieht. In einem rituellen Akt der allgemeinen Gerechtigkeit als Substitut für einen realen juristischen Prozess erlaubt der satirische Text die Durchführung einer karnevalesken Statusinversion²²⁹, die man während der Lebzeit Hitlers nicht öffentlich ausführen konnte, ohne sich über verschiedene Formen von Bestrafung Sorge zu machen²³⁰. Nach dem Krieg entstand eine Debatte über das Thema, ob man sich über das ehemalige Regime lustig machen dürfe. Diese wurde aber nach kurzer Zeit beendet, zum Teil wegen einer allgemeinen Unterdrückung von Abbildungen, die mit dem Dritten Reich zu tun ten²³¹, und außerdem auch wegen Adornos Kommentar, dass man einfach nicht über die Tragödie lachen darf, weil das einen, laut Adorno, als gedanklich mitschuldig mache²³².

Der allgemeine Konsensus der Satiriker im Corpus ist der Wunsch, Hitler seinen Status wegzunehmen und ein alternatives Bild zu schaffen, dass man gegen die Bilder der nazistischen Propaganda und die „staatliche Zwangsfestlegung von Geschichtsbildern“²³³ setzen kann. Als prägnantes Beispiel zu dieser Tendenz der offiziellen Ritualisierung wird an Wiglaf Drostes Nachwort zu Greiser erinnert. Diese Wünsche einer Statusinversion sind auch ein wichtiger Aspekt des karnevalesken Humors; in diesem Beispiel geht der Humor auf Kosten eines Menschen, der sich nicht wehren kann, und die Lachenden sind die, die damit leben müssen, sich nicht gegen die Konsequenzen der geschichtlichen Tragödie wehren zu können. Das Lachen wird in diesem Zusammenhang ein starkes Werkzeug zur emotionalen Geschichtsbewältigung.

²²⁷ Burke, *Popular culture in early modern Europe*, 270.

²²⁸ Ibid., 263.

²²⁹ Ibid., 268.

²³⁰ Zum Beispiel gab es Satiriker wie Werner Finck, die mit einem Arbeitsverbot und KZ-Haft bedroht wurden, falls sie sich weiterhin weigerten, die Richtlinien zu folgen.

²³¹ Jung: Pop-Icon Adolf Hitler“. In: Berghahn und Hermand, *Unmasking Hitler*, 247.

²³² Ibid., 245.

²³³ Hennecke nach Sandner, "Hegemonie und Erinnerung," 15.

Sandner erinnert daran, dass „das historische Erinnern [...] mit politischen Intentionen der Gegenwart kombiniert [wird]“²³⁴, und dass es darum problematisch ist, wenn die politischen Eliten ihren Deutungsanspruch durchsetzen wollen und die Erinnerungskultur dominieren, weil sie über „symbolisches Kapital“²³⁵ verfügen und um „kulturelle Hegemonie [ringen]“²³⁶. Er stellt fest, dass deterministische Geschichtsbilder nicht von der Zugehörigkeit einer sozialen Klasse oder einer politischen Partei produziert werden können²³⁷, sondern in einem Prozess des populistischen Konflikts, der sich nicht lösen lässt, der aber zur Weiterentwicklung des Diskurses dient²³⁸ und sich so zum integralen Teil der Geschichts- und Vergangenheitspolitik hervorhebt. In diesem Konflikt stehen die verschiedenen Geschichtsbilder verschiedener zivilgesellschaftlicher Gruppen gegeneinander in einem Kampf um die Deutungshoheit über das Narrativ der kollektiven Erinnerung, und damit auch über die Gestaltung und den Inhalt der Erinnerungskultur²³⁹.

Diese kollektive Erinnerung ist ein wichtiger Teil des kollektiven Identitätskonstrukts, und ist darum abhängig von dem kollektiven Erfahrungsraum und Erwartungshorizont. Durch die mit der Zeit veränderten Zielsetzungen und sozio-historischen Kontext wandelt auch der kollektive Sinn, langsam aber unausweichlich, und lässt die kollektive Identität als flexibles „Sinnangebot“,²⁴⁰ das aber von „dynamisch[er] und prozesshaft-unabgeschlossen[er]“²⁴¹ Natur ist. Lotman beschreibt diesen Prozess als „einen retrospektiven Reflex“²⁴² bewirkend, der den „Charakter des Geschehens entscheidend transformiert.“ Er geht aber länger als Sandner, der schreibt: „Gesellschaftliche Geschichtsbilder, die Deutungen des Vergangenen, sind niemals endgültig, nur aus der Gegenwart heraus erklärbar und reflektieren daher deren Widersprüche“²⁴³. Für Lotman ist der Blick in die Zukunft ein „Spektrum einer ganzen Reihe gleich wahrscheinlicher Möglichkeiten“²⁴⁴, und im Vergleich ist der Blick in die Vergangenheit von einer Neigung geprägt, die Geschichte als „Tatsache“, quasi das „einzig mögliche“ zu sehen, während

²³⁴ Ibid., 11.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Ibid., 12-13.

²³⁹ Ibid., 12 und 15.

²⁴⁰ Lüdeker, *Kollektive Erinnerung und nationale Identität*, 25.

²⁴¹ Ibid., 24.

²⁴² Lotman, *Kultur und Explosion*, 161.

²⁴³ Sandner, „Hegemonie und Erinnerung,“ 13.

²⁴⁴ Lotman, *Kultur und Explosion*, 161.

nichtrealisierte Möglichkeiten als nebulös und schicksalshaft nichtrealisierbar erscheinen²⁴⁵. Wie schon in 2.2 erwähnt wurde, ist diese Auffassung nur sehr bedingt zuzustimmen – das normative, psychologische Bedürfnis, die Geschichte kulturell umzuformulieren trifft auch in diesen Fall zu.

Im Corpus gibt uns beispielsweise Moers' *Adolf* einen ganz neuen Blick auf unsere Gesellschaft durch den verfremdeten Blick eines Relikts der deutschen Geschichte, die durch viele Jahre in der Kanalisation noch verwirrter und unberechenbar geworden ist (im Gegensatz zu Vermees' Adolf-Figur). Dadurch werden uns die Merkwürdigkeiten der 1990-er Gesellschaft aus einem Blickwinkel, der sich wie der eines Kindes vertont, vor Augen geführt, wie beispielsweise unser selbstverständlicher Umgang mit technischen Innovationen, die wir im Alltag nicht einmal bemerken (wie zum Beispiel Badeschlappen mit Klettverschluss, die Adolf als große technische Innovation sieht). Bei Vermees sehen wir dieselbe Gesellschaft 20 Jahre später aus dem Blick eines Erwachsenen, der trotz seines normabweichenden ideologischen Fundaments unsere Stärken und Schwächen als Nationskollektive besser sieht als wir selbst. Im Fall von Polzar fängt diese Metapher schon im Bereich der Privatsphäre an, und beleuchtet menschliche Schwächen, die bei jedem vorkommen können, und setzt diese in einen größeren Zusammenhang; es scheint fast, als wäre es eine Aufmunterung für die individuelle Arbeit mit sich selbst im Umgang mit seinen Mitmenschen, um Apathie und Empathielosigkeit entgegenzuwirken. Polzars Hitler steht als Bild des selbstgefälligen Menschen, der keine Zeit darauf verschwendet, sich in die Gedankenwelt seiner Mitmenschen hineinzudenken. Wie Polzar durch Paul sagt: „Hitler ist eigentlich so richtig scheiße“²⁴⁶.

Die satirischen Elemente in den Texten von Greser und Levy dienen dazu, die Gesellschaft auf die Menschlichkeit Hitlers zu erinnern. Es scheint eine Reaktion auf die Moralisierung der zweiten Generation zu sein, die sich in der Erinnerungskultur befestigt hat. Nach der Wiedervereinigung hat sich diese Tendenz verstärkt, welches dazu führte, dass der Erinnerungsdiskurs während der 1990-er von ein subversiver Diskurs in dem allgemeinen Bewusstsein beförderte, bis er Mitte 1990 als Teil der offiziellen politischen Kultur aufgenommen wurde²⁴⁷. Die Initiative, die zuerst als eine Reaktion gegen die (so

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ Polzar, *Zuhause bei Hitlers*, 202.

²⁴⁷ Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, 69.

gut wie nicht-existierende) Erinnerungspolitik von Helmut Kohl angefangen wurde²⁴⁸, wurde im Laufe der Jahre Staatsraison; ein negativer Gründungsmythos, mit dem das dämonische Hitlerbild langsam hervorwuchs. *Der Führer Privat* steht als versuchsweise korrigierendes Sinnangebot, dass auf die Wichtigkeit der fehlenden Privatperson Hitlers im Nationalsozialismus-Narrativ weist. Wer war Hitler als Person? Wir wissen es nicht. Ein faszinierendes Paradox, dass möglicherweise auch die Schöpfer der anderen Corpus-texte inspiriert haben könnte.

Dieser Humor dient größtenteils als Dampfventil, aber wie wir in akademischen Beiträgen und in der Presse sehen, hat der Diskurs wegen der Hitlersatiren sich weiterentwickeln können. Ich habe den Eindruck, dass die Diskussion sich größtenteils von dem Kritisieren der Satiren wegen vermeintlicher persönlicher Verletzungen oder Minoritätenhetz gegen den Inhalt und die Ausführung der Satire gewandt hat. Eine gut durchgeführte Hitlersatire scheint heute mehr oder weniger akzeptiert zu sein²⁴⁹. Wenn man zum Beispiel die Kommentare zu Moers' *Adolf* näher ansieht, sieht man, dass die Kritik gegen den (nicht verstandenen) karnevalesken Humor der neueste in der Auswahl ist (2012). Das ältere Argument (1999) gegen den Text zeigt eine sehr sensitive opferidentifizierte Perspektive, die auf rein prinzipieller Grundlage gegen anti-nationalsozialistischen Humor ist. Diese sehr subjektiven Argumente sind für den Diskurs der späten 90-er durchaus repräsentativ, auch im Vergleich mit anderen Kommentaren, die bei Amazon öffentlich publiziert sind, die in dieser Arbeit nicht zitiert wurden. Herzog beschreibt die Situation: „Die wirklichen Adolf-Fans finden's freilich ebenso wenig komisch wie der Antifaschist“, schreib *Die Junge Freiheit* über den Adolf-Comic. Mit einer eigenen Meinung wagte man sich aber weder hier noch sonst in der deutschen Presse hervor. Kein Kritiker wollte sich dazu bekennen, Moers' schrilles Werk für gut befunden zu haben. Schlechtes wurde aber auch nicht geschrieben; allenfalls wurde eingestreut, Michel Friedman, damals Vize im Zentralrat der Juden, habe den Comic als ‚misslungen‘ bezeichnet. Das endgültige Urteil über *Adolf, die Nazi-Sau* sprachen die Leser, die den schmalen Band begeistert aus den Regalen rissen. 170.000 Exemplare

²⁴⁸ Ibid., 68.

²⁴⁹ Herzog, *Heil Hitler, das Schwein ist tot!*, 252., Thomas Jung. *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990* (Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1990).

gingen insgesamt über den Ladentisch.“²⁵⁰ Einen ähnlichen Trend findet man auch bei der Rezeption von *Er ist wieder da*. Der Erfolg dieses Buches überraschte sogar den Autor.²⁵¹

Die Tendenz, Nazisatiren als positiv zu empfinden, kann man im alternativen Diskurs länger verfolgen²⁵², sie muss aber doch zu den diskontinuierlichen Prozessen gerechnet werden, weil sie sehr lange als sozial unakzeptabel gerechnet werden mussten. Es scheint, als würde dieser Prozess sich langsam zurück in den kontinuierlichen semiotischen Raum bewegen.

Die zwei Texte von Moers, *Adolf- Äch bin wieder da!!!* und *Ich hock' in meinem Bonker* (ab jetzt nur Bonker genannt) sind als metaphorische Meilensteine interessant, weil sie vom selben Autor geschrieben wurden, aber mit einer zehnjährigen Pause dazwischen. Sie illustrieren den öffentlichen Paradigmenwechsel des Hitlerdiskurses. Der größte Unterschied zwischen *Adolf* und *Bonker* ist einer der Zeit. *Adolf* ist in die Gegenwart gesetzt, aber der *Bonker* spielt in einer anachronistischen Kriegszeit; dieses ist ein merkbarer Hinweis zum Parodieobjekt, *Der Untergang*. In *Adolf- Äch bin schon wieder da!!*²⁵³ darf Adolf zwar durch die Zeit reisen, aber keine der Geschichten spielen im Dritten Reich oder in der Weimarer Republik. Die zeitlich naheste Geschichte spielt in 1914 („Welcome to Sarajewo“). Es ist naheliegend damit zu konkludieren, dass diese zeitliche Orientierung an das Dritte Reich ein Eingeständnis zu der kulturellen Neuorientierung in der Hitlerdarstellung darstellen könnte. Es gibt in *Adolf- Der Bonker*²⁵⁴ keine Erklärung, warum Hitler plötzlich in einem Bunker sitzt (obwohl es als Parodie intertextuell verstanden ist, warum gerade der Bunker gewählt wurde), obwohl man durch den einleitenden Comic vermuten kann, dass das ganze Buch eine Art Metafiktion ist, ein Bühnenstück, in dem Hitler mitspielt. Man sieht eine subtile Veränderung in der Hitlerportraitierung – im *Bonker* ist Hitler mehr pathetisch und narzisstisch, und der Fokus auf Hitlers wahnsinnige Züge sind nicht so betont wie bei *Adolf*. Es gibt keinen expliziten Fäkal- oder Körperhumor, der Fokus liegt bei den humoristischen Elementen

²⁵⁰ Herzog, *Heil Hitler, das Schwein ist tot!*, 252.

²⁵¹ Weiß, „Das Buch, das abgeht wie Hitlers Hund“.

²⁵² . In 1966 erschien beispielsweise der spekulativ-satirische Roman „Wenn daß der Führer wüßte!“, geschrieben von Otto Basil; er versank bedauerlicherweise schnell in den literarischen Untergrund und scheint im allgemeinen ziemlich vergessen zu sein.

²⁵³ Walter Moers. *Adolf - Äch bin schon wieder da*. (München: Eichborn Verlag, 2006). 2006.

²⁵⁴ *Adolf, Der Bonker : eine Tragikomödie in drei Akten*. (München: Piper, 2006).

eher bei der Situationskomik und Witze, deren Verständnis absolut von einem generellen Maß an Geschichtswissen abhängig ist. Es gibt hier mehr Gags und weniger „Comedy-trash“, sozusagen. Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Texten ist aber, dass Hitler im *Bonker* als Person portraitiert wird, und daher gehört dieser Film in die zweite Textkategorie. *Bonker* ist von der Hitlerfigur völlig abhängig. Die sozial-politische Gegenwartskritik des *Adolf-Comics* ist verschwunden. Die Zielsetzung des Films ist offensichtlich die der Medienkritik. Filme wie *Der Untergang* ²⁵⁵ haben einen wichtigen Platz im NS-Diskurs, weil sie eine alternative Darstellung gegen die moralisierenden Inszenierungen der zweiten Generation beinhaltet ²⁵⁶.

Die Hitlerdarstellung in *Bonker* referiert die Darstellungsnormen, die seit dieser Wende für gängige Hitlerdarstellungen gelten, und macht sich über sie lustig. Der *Bonker*-Film zeigt, dass das Hitlerbild, welches im *Untergang* und diversen Fernsehfilmen (unter anderen) gezeigt wird, in seinem Versuch, Hitler als Mensch zu zeigen, in seiner Humorlosigkeit seine Ziele etwas verfehlt. Ein einheitliches Personenportrait muss den ganzen Mensch darstellen, um seine Zielsetzung zu erreichen. Die pathosfokussierte Hitlerdarstellung bewirkt eine Verschiebung der Gleichwicht auf der Pathos-/ Humor-Achse, die auf Kosten der menschlichen Charakterzüge (wie der Humor) eine Tragik hervorrufen soll, die jede wirkliche Komplexität des Charakters in den Hintergrund drängt, und dabei bewirkt, dass die Person Hitler im kulturellen Bewusstsein verdrängt und verschleiert wird. Zurück bleibt ein Hitlerbild, in dem ein tradiertes, mystisiertes und mythologisiertes Hitlerbild, das trotz seiner neuen Annäherungen zum Thema ein nahes Verhältnis zu der Selbstinszenierung Hitlers und der nazistischen Propaganda besitzt, welches relativ unkritisch in diesen Unterhaltungsprodukten den Massen kommuniziert wird. Insbesondere *Der Untergang* stellt hohe Authentizitätsansprüche ²⁵⁷ an die Darstellung der Personen. In ein Unterhaltungsprodukt verschwinden schnell die Grenzen zwischen Unterhaltung und historischen Fakten. Es wird typisch ein Bezug auf historischer Authentizität gestellt, der leicht zu einem unreflektierten Verhältnis zu den Texten aufmuntern könnte, weil es kein wirklich klares Verhältnis zwischen Fiktion und Fakten geben kann. Die übliche Authentizitätsstrategie ist die der Zeitzeugen, die man auch in

²⁵⁵ Dieser Film wird wegen seiner hervorgehobenen Position im Diskurs als Beispiel benutzt, insbesondere weil er als normativ für die neue Hitlerdarstellung gewirkt hat. Mehr zu diesem Thema, siehe Lüdeker, *Kollektive Erinnerung und nationale Identität*, Kapitel 5.

²⁵⁶ Ibid., 184.

²⁵⁷ Ibid., 183.

Der Untergang findet. In diesem Film wird ein Interview mit Traudl Junge wiedergegeben, aber viele der im Film vorkommende Personen sind auf Basis der Aussagen von ihnen selbst oder anderen, die sie kannten, konstruiert. Diese Aussagen können keineswegs als objektiv gesehen werden; beispielsweise versuchte Albert Speer bis zu dem Ende seines Lebens ein äußeres Eigenbild eines Unschuldigen zu zeichnen, welches er überhaupt nicht war.²⁵⁸ Es ist unklar, ob die Perspektive der Zeitzeugen „auf die damaligen Ereignisse direkt in den Film geflossen sind“²⁵⁹. Dadurch gibt es in diesem Diskurs „keine objektiv-historische Sichtweise: die kann es weder im fiktionalen noch im dokumentarischen Film geben.“²⁶⁰

Diese Problematik findet sich besonders in sogenannten Doku-Dramen wieder, die eine Geschichtsvermittlung durch Unterhaltung anstreben. In sich selbst ist das als Anhaltspunkt unproblematisch, das Problem liegt hier nicht im pädagogischen Bereich sondern in der Ausführung. Bei diesen Texten ist es leicht, die Geschichte in den Urkampf zwischen den Guten und den Bösen zu verwandeln, welches eine authentische Darstellung erschwert, um nicht ganz unmöglich zu machen. Aleida Assmann stellt den Fernsehfilm *Unsere Mütter, unsere Väter* eine ähnliche Kritik; sie erzählt, dass die Publikumsrezeption sehr positiv war, und vor allem für seine

spannende Dramaturgie gelobt wurde. Der Konstruktcharakter wird dabei billigend in Kauf genommen. Der Akzent der Handlung liegt im Film offensichtlich auf dem äußeren Geschehen und nicht auf der inneren Verarbeitung. Vor allem spielt die mentale und emotionale Prägung der Figuren durch die nationalsozialistische Ideologie überhaupt keine Rolle. Dadurch soll die Distanz zwischen den historischen Figuren und den heutigen Zuschauern abgebaut werden.²⁶¹

Hierdurch entsteht eine geschichtliche Anachronie, die das Erinnerungsnarrativ deutlich prägt; es ist in Deutschland immer noch ziemlich kontrovers zu sagen, dass die Mehrheit der deutschen Bevölkerung das nationalsozialistische Regime unterstützt habe müssen (es war durchaus eine legal gewählte Führung). Das deutsche Publikum *ist* anders als die Wähler des Dritten Reichs, weil ihnen eine fundamental andersartige ethische und ideologische Grundlage vermittelt worden ist, die als selbstverständlich empfunden wird. In deutschen Filmen über den zweiten Weltkrieg sieht man aber immer noch, wie die Mit-

²⁵⁸ Ibid., 186.

²⁵⁹ Ibid., 187.

²⁶⁰ Ibid., 188.

²⁶¹ Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, 37.

helfer und die regimetreuen Soldaten als „die Anderen“ gezeigt werden. Sie sind entweder als jung und dumm portraitiert, wie Traudl Junge im *Untergang*, oder sie sind herzlose Extremisten der SS, wie man es in *Unsere Mütter, unsere Väter* sehen kann. Eine Differenzierung des Hitlerbilds ist darum durchaus vorteilhaft, um eine neue Darstellungshegemonie zu verhindern und neuere Einsichten (beispielsweise inspiriert von Goldhagen, Aly usw.) in der filmischen Darstellung zu bringen. Lüdeker sieht in diesen Tendenzen nicht ein Täterbild, sondern eine Opfererinnerung, und meint, dass die „dünne historische Basis [...] für das Perspektivenproblem und die Ermöglichung von emotionaler Anteilnahme an eigentlichen Tätern verantwortlich“²⁶² ist. Die Hitlersatiren bewirken mit ihrer Anti-hitler-kitsch-botschaft eine Art kulturelle Schockbehandlung, deren wichtigste Aufgabe die des Diskussionskatalysators ist. Sie testen die Grenzen des Erlaubten, um zu sehen, welche Diskursebenen die kollektive Meinung im öffentlichen Raum zulassen kann, und treibt dabei die Entwicklung der Erinnerungskultur vorwärts.

4.2.3 Eine inter-generationelle Erinnerungskultur?

Man kann damit konkludieren, dass die geschichtlichen Narrativen eine wichtige Rolle im kollektiven Gedächtnis spielen, und dass die großen Brüche in einem Kollektiv oft Ursprung in eine Umdeutung der kollektiven Geschichte haben. Beispiele dafür gäbe es viele – der 1939-er Polenfeldzug und der jugoslawische Krieg sind dabei zwei der meist dramatischsten davon. Im Kontext dieser Arbeit steht aber der Holocaust als eine gefühlt unangenehme „politische Urszene“²⁶³, die mit ihrem „zum Symbol gewordenen Namen etwas Heiliges und etwas Verbrecherisches [...] die Unterwerfung verlangt“²⁶⁴ und damit augenscheinlich einen Abwehrreflex bei der dritten Generation auslöst (aber nicht nur der dritten Generation, wie die Walser-Bubis-Debatte zeigte, die lange Zeit eine prominente Position im Mediendiskurs einnahm), der in der Satire einen konkreten Ausdruck findet. Damit entsteht die Forderung nach neuen Lösungen²⁶⁵, denn die kollektiven *lieux de memoires*²⁶⁶ müssen „an den Bedarf der Menschen angepasst werden“²⁶⁷. Dieser von

²⁶² Lüdeker, *Kollektive Erinnerung und nationale Identität*, 189.

²⁶³ Schneider nach Margrit Frölich, Hanno Loewy, und Heinz Steinert, Hrsg. *Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, (München: Edition Text + Kritik, 2003). 151.

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Ibid., 146.

²⁶⁶ Erinnerungsorte, im Sinn von Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire," *Representations*, Nr. 26 (1989).

unten in Gang gesetzten Re-definition der „gemeinsamen Bewusstseinsgehalte“²⁶⁸ wird von Initiativen der Eliten oder anderen kulturdefinierenden Gruppen „top down“²⁶⁹ gekontert. Diese Auseinandersetzung spiegelt sich in den Medienberichten und Publikums-kommentaren im Internet über die verschiedenen Texte, wo unter anderem Repräsentanten für die Interessen der Opfergruppen sich sehr kritisch gegenüber den komödiantischen Aspekten der Texte äußern. Das Internet funktioniert hier als unreguliertes „geschichtspolitisches Kampffeld“²⁷⁰ in dem die verschiedenen Erinnerungsangebote unzensiert Ausdruck finden können.

Lotman schreibt, dass die „Sprache der Kinokomödie“ eine „philosophische All-gemeingültigkeit“ erworben hat, „weil sie zum Mittel der Rekonstruktion der Tragödie wurde“²⁷¹. Die explosive Funktion der Satire kann als „Dynamik in einem erstarrten System“²⁷² verstanden werden, ein kontrolliertes Übertreten der Grenzen, um zu testen, was in der Erinnerungskultur erlaubt sein kann, um so diese Grenzen zu erweitern. Eine der wichtigsten Zielsetzungen in der Erinnerungskultur ist, die Geschichte so richtig wie menschenmöglich zu rekonstruieren, so dass die jüngeren Generationen der Kollektive nicht vergessen können, was damals im Dritten Reich passiert ist. Bis jetzt lag der Fokuspunkt bei den Fakten – im Fall Hitler sieht man dieses in seiner Allgegenwärtigkeit in deutschen Medien und in der Tagespresse. Deutschland spricht über Hitler wie nie zuvor. Jedermann kann beim oberflächlichen Stöbern über Hitlers medizinische Geschichte, seinen familiären Hintergrund (soweit dieser überhaupt bekannt ist) und seine vermeintlichen Liebesaffären lesen.

In diesem Informationsstrudel bleibt eines aber immer noch abstrus: wer er in seinem Inneren war. Man kann viele Fakten hervorgraben oder über Erzählungen reflektieren, von denen der Wahrheitsgehalt sich nie überprüfen lässt, weil sie von Menschen, die Hitler kannte, stammen, denn wir wissen nicht ob diese Geschichten wirklich wahr waren oder ob sie aus Vergesslichkeit oder aus ideologischen Gründen über Zeit verdreht worden sind. So gerne wir es auch möchten, kommen wir nicht der Person näher, sondern bauen den Mythos, der immer noch von den Bildern aus der Nazi-Maschinerie be-

²⁶⁷ Lüdeker, *Kollektive Erinnerung und nationale Identität*, 25.

²⁶⁸ Hösle nach *ibid.*, 29.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Sandner, „Hegemonie und Erinnerung,“ 11.

²⁷¹ Lotman, *Kultur und Explosion*, 154.

²⁷² *Ibid.*, 108.

gleitet werden, aus. Hitler ist keine Person mehr. Hitler ist ein Symbol des bedrohenden Anderen. Er ist der böse Wolf, der die guten Kinder frisst, wenn sie vom Pfad abweichen. Die Hitlersatiren drehen dieses Bild auf den Kopf, weil irgendjemand die Einsicht hatte, wie absurd dieser Bösewicht eigentlich ist. Nicht die Person, sondern das Medienbild, dass die deutsche Gesellschaft, mit Nachhilfe von internationalen Impulsen, geschaffen hat, weil Hitler den Deutschen nie den Zutritt zu seiner Privatsphäre gewähren wollte. Heute wissen wir, dass viele der Geschichten, die er über sich selbst in *Mein Kampf* erzählte, pure Fiktion sind. Weil wir nicht wissen, was dies für ein Mensch war, der den Deutschen so ins Herz sprach, und es auch nie herausfinden können, werden wir nie wirklich mit dem Thema fertigwerden. Es ist die Form des Erinnerns, die Dissens hervorruft, weil die Dämonisierung und Moralisierung die Erinnerungsbotschaft verhindert, anstatt sie zu fördern, weil die jüngeren Generationen mit ihrer Erbschuld gar nichts anfangen können.²⁷³ Es entsteht ein Übergewicht auf der moralischen Waage, bei der eine „Vereinseitigung“ zustandekommt, „der Zukunftshorizont [schrumpft ein] und [es] weitet sich im selben Maß die Vergangenheitsbezogenheit“²⁷⁴. Eine wachsende Verfremdung der dritten und noch jüngeren Generationen entsteht, weil diese Schiefe zuletzt auf ihren Schultern gelegt werden wird – eine Schuld, mit der sie nichts zu tun hatten.

Der Fokus auf die negative Geschichte verdeckt auch andere wichtige Perspektiven; erstens, dass Deutschland und Europa im allgemeinen die negativen Erinnerungen zu positive Erfahrungen und „zukunftsweisende Werte“²⁷⁵, die zur Friedensbewahrung beitragen, transformieren konnte²⁷⁶; zweitens, dass eine rigide Fokussierung auf eine ritualisierte Geschichte automatisch die Perspektive „andere Erinnerungen verdeckt oder an die Seite gedrängt, wie etwa der deutsche Widerstand, die Geschichte der Helfer, die zentrale Bedeutung des Zweiten Weltkriegs und die Erinnerung an Flucht und Vertreibung. Das Problem [...] hat unmittelbar mit der Zukunft der Erinnerung zu tun. Denn es schließt auch die Frage nach der Aufnahme und Geltung neuer Erinnerungsschichten ein wie die DDR-Erinnerung und die Erfahrung der Migration als Teil des gesellschaftlichen Selbstverständnisses.“²⁷⁷ Ein negatives Gründungsmythos trägt nicht bei der zukünftigen Etablierung eines nationalen Selbstverständnisses bei. Ich stimme Wehler in seiner Aus-

²⁷³ Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, 72-75.

²⁷⁴ Ibid., 74.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Ibid., 74-75.

²⁷⁷ Ibid., 70.

sage über den Holocaust zu: „Unstrittig ist der Holocaust zentral im 20. Jahrhundert. Aber die Größe eines Verbrechens adelt es nicht zum Identitätsstifter.“²⁷⁸ Die Zumutung, dass alle kommenden Generationen denselben semiotischen Inhalt in ihrem kulturellen Raum haben werden, ist unmöglich. Darum kann man nicht erwarten, dass die Erinnerung an den Krieg immer dieselbe Form und dieselben Werte in sich tragen wird. Durch die Übertragung einer Leidensgeschichte „wird sie von den Betroffenen abgelöst, von der persönlichen Geschichte und Stimme abgetrennt und in eine Abstraktion übersetzt [...] die Erinnerung [wird] entkörperert“²⁷⁹.

Um einen persönlichen Bezug zu einer Geschichte zu fühlen, muss sie entweder selbst erlebt sein oder von erster Hand erzählt werden. Zukünftig wird diese Bezugsübernahme aus natürlichen Ursachen nicht mehr möglich sein. Das heißt nicht, dass man sich nicht mehr erinnern muss, sondern dass man selbst einen Bezug zur Geschichte finden muss. Dass bedeutet eine Narrativwandlung, die tendenziell als Teil der multimedialen Geschichten der Kultur eine Position befestigt. Um überhaupt Hitlerwitze zu verstehen, muss man wissen, wer Hitler war. Darum können Leidensgeschichten und kulturelle Trauer auch in Form einer Komödie kommuniziert werden, weil die Satire als Ausgangspunkt eines Denkansatzes stehen kann. Das Bedauern über Diskrepanzen im Kontinuum und die Weitervermittlung von eigenen Einsichten bezüglich dessen sind zentrale Anhaltspunkte der Satire. Es gibt in der Satire Raum für alternative Strömungen, die das offizielle Narrativ herausfordern kann, um „den zivilgesellschaftlichen Funken in der Erinnerungskultur immer wieder zu entfachen.“²⁸⁰ Wenn man die Konsequenzen von einer kulturellen Kontextanalyse nach Lotmans Modell ziehen soll, scheinen so viele der Sorgen der Gegenstimmen, die das Lachen über Hitler als moralische Verfallserscheinung betrachten, als unbegründet. Laut Lotman ist eine pluralistische Kultur nicht ein Verfallssymptom, sondern ein Gesundheitszeichen; dass dadurch eine katastrophale Destabilisierung des Kontinuums entfesselt, und dass Deutschland wieder in einen antidemokratischen Staat verwandelt werden könnte ist unwahrscheinlich, weil diese Idee so fern von dem ethischen Fundament des Nationkollektivs steht, dass sie semiotisch mit den anderen Grundideen des Staats nicht übereinstimmen könnte. Laut Lotman kann man Veränderungen in einer Gesellschaft in zwei Gruppen teilen – in „unmögliche Verände-

²⁷⁸ Wehler nach *ibid.*, 73.

²⁷⁹ *Ibid.*, 80.

²⁸⁰ *Ibid.*, 70.

rungen und in mögliche, aber kategorisch verbotene Veränderungen (mögliche und nicht-verbotene Veränderungen gelten dabei nicht als Veränderungen, sondern als Pseudoveränderungen, als Antithese zu echten Veränderungen).“²⁸¹ In diesem Sinn ist in dem modernen und demokratischen deutschen Staatsgefüge eine historisch-orientierte Rückkehr zum Nationalsozialismus eine unmögliche Veränderung. Die Demokratie wurde in jeden möglichen Gesetzen der Nation festgehalten und in dem kollektiven Wertesystem weitergegeben; die deutsche Gesellschaft befindet sich in einem post-nationalistischen Zustand, wo, im Gegensatz zum Nationalpatriotismus des Dritten Reiches, ein starker Verfassungspatriotismus in der Kultur zu sehen ist.²⁸² Eine Veränderung in der Darstellung der Kriegsgeschichte wäre eine Veränderung, die durchaus möglich ist, die aber auf starke Proteste stößt, deren verschiedene Argumente sich generell gesehen in die der Generationsfronten einteilen. Es gibt sehr starke Meinungen rund um dieses Thema, und sehr viel Moralisierung. „Es geht dabei zwischen den Generationen darum, welche der verschiedenen Bedeutungszuweisungen wem welchen Platz einräumt: Es geht darum, *wie* damit zu leben sei: mit der Schuld, jenseits der Schuld – je nach generationellem Standort.“²⁸³ Meiner Meinung nach stehen die Hitlersatiren in diesem Kontext als Reaktion einer sozialen Gruppe, die sich wegen des rigiden Dogmatismus des offiziellen Erinnerungsnarrativ, als überhörte Stimmen im Diskurs sehen.

Das Ironische dabei ist, dass alle diese Generationsgruppierungen in ihrer Weise versuchen, ein *zukunftfähiges* Nationalkollektiv aufrecht zu halten, aber wegen der unterschiedlichen Generationenperspektiven, die sich augenscheinlich bei keiner der Generationen vereinen lassen, wird die Zusammenarbeit erheblich erschwert. Dabei entsteht in der dritten Generation ein Gefühl des Ennui, das als sehr menschliche Reaktion auf die negativ eingestuften Vermahnungen der Elterngeneration und die sozial- politische Zensur der politischen Korrektheit gedeutet werden kann. Letztendlich hilft es aber keinem, wenn sich die Fronten weiter mobilisieren und dazu führen, dass der Diskurs völlig erstarrt. Assmann schreibt: „Die pädagogische Aufgabe besteht nicht in einer formelhaft

²⁸¹ Lotman, *Kultur und Explosion*, 191.

²⁸² Dieser Begriff trifft im öffentlichen Diskurs auf Kritik; er beschreibt die herrschende Mentalität doch durchaus besser als ein klassisches Identitätsbezugsverständnis wie man es in der Kulturgeschichte bezeichnet. Es gibt in Deutschland einen breiteren Konsens zu den demokratischen Prinzipien der Verfassung als einen *ius sanguinis*-/ *ius soli*- Bezug, wie man ihn in andere europäische Länder, wie beispielsweise Norwegen, findet.

²⁸³ Frölich, Loewy, und Steinert, *Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, 152.

wiederholten Verurteilung der NS-Geschichte, sondern umgekehrt in immer neuen Versuchen, Verbindungen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart herzustellen.“²⁸⁴ Genau solche Verbindungen, die versuchsweise die Frage der jüngeren Generationen über das, was denn das Ganze mit ihnen zu tun hat, entstehen, in der Weiterentwicklung des Diskurses und dem generationsrelatierten Aktualisieren der geschichtlichen Erinnerungen und Narrative. Assmann schlägt hier eine neue Art des Erinnerns vor, die sie „dialogisches Erinnern“ nennt, welches als Alternative zur traditionellen Nationalgeschichte und den dazu angeknüpften Erinnerungsnarrativen dienen soll. Sie versteht „dialogisches Erinnern“ ganz pragmatisch als wechselseitige Anerkennung von Opfer- und Täterkonstellationen in Bezug auf eine gemeinsame Gewaltgeschichte. Durch Aufnahme der traumatischen Erinnerungen der anderen Seite ins eigene Gedächtnis werden die kompakten und einheitlichen Gedächtniskonstruktionen entlang nationaler Grenzen aufgebrochen. [...] Richard Sennett hat betont, dass es einer Vielfalt widerstreitender Erinnerungen bedarf, um unangenehme historische Fakten anzuerkennen.“²⁸⁵ Ich möchte gerne diese Definition auch auf die Generationen innerhalb der Nationen erweitern, um die unterschiedlichen Perspektive aller teilnehmenden Gruppierungen einer Gesellschaft einen gehörigen Wert zuzuordnen, ohne dass die eine oder andere als mehr oder weniger richtig oder wichtig gesehen wird. Wäre es nicht so langsam Zeit, dass alle endlich einander zuhören ohne einander moralische Fesseln umzulegen? Diese Idee zeigt viele Ähnlichkeiten mit den Änderungsvorschlag, der Vermees im Kapitel zu Fräulein Krömeiers Oma (vgl. 3.4.5) präsentiert, und ist darum schon ein Bestandteil des aktuellen Diskurses (und eine wichtige Stellungnahme beim Autor).

Wenn man die Sache aus einem lotmanschen Modell sieht, ist die Vielfalt der Sinnangebote nur ein Zeichen eines lebendigen und engagierten Kollektivs, das eine natürliche kultur-semiotische Entwicklung genießt. Eine Suche nach gemeinsamen Anhaltspunkten wie den Wunsch nach Normalität und ein zukunftsfähiges Kollektiv (Stichwörter, die bei allen drei Generationen als ideologische Grundlagen auftreten) wäre vielleicht ein guter Anfang, um nach einem gemeinsamen Konsensus zu suchen, der die multikulturelle Nation stärkt und zu einem positiven Ausgangspunkt für die Staatsbegründung des zukünftigen Fortbestehens der Gemeinschaft führt.

²⁸⁴ Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, 92.

²⁸⁵ Ibid., 197.

Lüdeker sieht in *Der Untergang* den Anfang einer kulturellen Wende, als kollektive Katharsis und „mythischer Neuanfang“.²⁸⁶ Durch diesen Paradigmenwechsel ist ein neuorientierter Erinnerungsdiskurs entfacht worden, der eine radikal andere Ausformung hat als der vorherige; ein Diskurs der von Abstand, Mediatisierung und einer Ästhetisierung der Erinnerungskultur geprägt ist. Es ist durchaus kein Wunder, dass sich bei solch merkbaren Veränderungen ein Unbehagen in der Kultur ausgebreitet hat. Man hat in Deutschland schon vorher eine starke „offizielle, staatstragende Symbolpolitik“²⁸⁷ erlebt, in der Weimarer Republik und als Verlängerung im Dritten Reich. Bis jetzt konnte man diesen Kulturassoziationen nichts Reelles als konstruktive Alternative entgegensetzen. Andeutungsweise sehe ich in dieser Entwicklung ein direktes und unmittelbares Potenzial, um den Symbolen und Narrativen des Nationalsozialismus ein modernes, demokratisches Spiegelbild entgegen zu setzen. Der Zweck dessen wäre nicht, zu sagen, dass wir als Gesellschaft besser sind, oder anders ausgedrückt; das Ziel wäre einfach die Etablierung einer gemeinsamen Kommunikationsplattform, die die Pluralität der deutschen Gesellschaft spiegelt. Diese Meinungs- und Horizontpluralität kann als die Stärke, die sie ist, für die Entwicklung eines Verständnisses zwischen den Generationen und den verschiedenen kulturellen Hintergründen, die an diesem Erinnerungsdiskurs teilnehmen benutzt werden, um für die Erinnerungen der anderen Gruppen Platz im Narrativ zu schaffen. So könnte ein mehr demokratischer Erinnerungsdiskurs entstehen, der im Licht der Geschichte des Generationskonflikts vielleicht einen mehr verständnisvollen Charakter annehmen könnte.

Es kann möglicherweise etwas merkwürdig wirken, aber in diesem Entwicklungsprozess scheinen die Hitlerkomödien genau so viel beigetragen zu haben als die vermeintlich ernsthaften Filme und anderen Kulturtexte. Da wo in den tragischen Beiträgen eine verdeckte Ahistorizität im Umgang mit historischen Personen und deren Rolle in der Arbeit für das Regime zum Vorschein kommt, ist in den Komödien eine Offenheit über die Fiktionalisierung der Personengallerie – sie erscheinen beinahe als aufrichtiger, weil sie ihren Fiktionsbezug nicht verschleiern. Es ist jedem klar, dass diese Texte überhaupt keinen Anspruch auf Wahrheit nehmen. Trotzdem können sie ihre Botschaft teilweise mehr effektiv vermitteln, genau weil sie nicht an den politisch korrekten Normen

²⁸⁶ Lüdeker, *Kollektive Erinnerung und nationale Identität*, 183.

²⁸⁷ Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, 78.

gebunden sind, und darin besteht auch ihre Stärke. Ein oft-zitierter Kommentar von Kurt Tucholsky lautete:

„Die Satire beißt, lacht, pfeift und trommelt die große, bunte Landsknechtstrommel gegen alles, was stockt und träge ist. [...] Die Satire muss übertreiben und ist ihrem tiefsten Wesen nach ungerecht. Sie bläst die Wahrheit auf, damit sie deutlicher wird, und sie kann gar nicht anders arbeiten als nach dem Bibelwort: Es leiden die Gerechten mit den Ungerechten. [...] Was darf die Satire? Alles.“²⁸⁸

Und letztendlich darf die Satire alles, weil sie uns wie ein Stein im Schuh zur Handlung auffordert, und uns nie vergessen lässt, dass da irgendetwas ist, dass verbessert werden kann. Darum brauchen wir auch ein satirisches Hitlerbild.

4.3 *Schlusswort*

In dieser Arbeit haben wir gesehen, dass die Hitlersatiren als Reaktion gegen sozialpolitische und erinnerungskulturelle Verhältnisse seit der Mitte der 1990-er Jahre in den öffentlichen Raum zurückgekehrt sind, und dass sie zusammen mit dem „seriösen“ Hitlerbild im öffentlichen Diskurs fast unausweichlich geworden sind. Seit der Machtübernahme hat sich das Hitlerbild sehr verändert – vom übermenschlichen Retter, über ein Teufelsbild (oder ganz einfach *Nicht Einer von Uns*) zur Personifikation der kollektiven Scham und als Anti-Identifikationsobjekt bis zum Schreihals und größtenwahnsinnigen Dorftrottel. Ein Versuch, die Zukunftsprognosen für die Entwicklung der Erinnerungskultur zu bestimmen wäre bestenfalls eine Wahrsagung – es ist sehr schwierig, eine konkrete Schlussfolgerung zu ziehen, weil die Kultur chaotisch und unüberschaubar ist. Trotzdem kann man sich fragen, ob die deutsche Erinnerungskultur an einen „tension point“²⁸⁹ angelangt ist, und was ein solcher Kreuzweg für das Verhältnis zur Geschichte in der deutschen Gesellschaft bedeuten würde.

In einem Artikel in der norwegischen Wochenzeitung *Morgenbladet*²⁹⁰ über die deutsche Gastfreiheit den syrischen Flüchtlingen gegenüber schreibt der Verfasser, dass er in der deutschen Gesellschaft einen Wunsch sehen kann, endlich mit dem Täterbild „fertig zu werden“, um „Deutschland für sich selbst neu zu definieren“²⁹¹ und dass diese

²⁸⁸ Kurt Tucholsky, "Was darf die Satire?," *Berliner Tageblatt*, 27.01.1919.

²⁸⁹ Vgl. Abb. 1

²⁹⁰ Sten Inge Jørgensen, "Tyskland finner seg selv," *Morgenbladet*, 18.09.15 2015.

²⁹¹ Ibid., 9. Meine Übersetzung, orig. «De gjør det for å definere Tyskland på nytt for seg selv.»

Neigung sich in einer starken, moralischen Strömung ausdrückt, die zum Beispiel das Unterbringen von so vielen Menschen mit Hilfe von freiwilligen, privaten Hausständen überhaupt möglich macht. Er sieht dabei eine mögliche Wende in dem Verhältnis zur nationalen Identität und deren geschichtlichen Identitätsbezug – eine Chance, den geschichtlichen „Rucksack abzusetzen“²⁹². Diese Reaktion ist stark kulturell bedingt, und hat einen ähnlichen Ursprung wie die Protestreaktion der Hitlersatiren. Sie sind beide Ausdrücke einer kollektiven Neudefinierung der Erinnerungskultur, die einen Ausgangspunkt in der fundamentalen Identitätssuche der jüngeren Generationen haben. Wer wollen wir sein? Wie wollen wir unsere Geschichte erzählen, wie wollen wir von anderen gesehen werden? Wo kommen wir her? Was ist die Begründung für unsere Nation?

Ich sehe in der deutschen Gesellschaft einen realen Wunsch und einen Bedarf, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen um sie für eine junge Generation weiterhin aktuell zu halten. Die Geschichte, die großen kollektiven Narrative, ist für das Bestehen einer Kultur von äußerster Wichtigkeit. Aber auch die Impulse von unten, und das karnevaleske Lachen über das kulturelle Kontinuierliche ist wichtig, um die Vitalität der offenen Teile der Kultur beizubehalten und als beständiger sozialer Kommentator dabei-zustehen. Die Satire ist vielleicht nicht die Quelle zum realistischen Geschichtsbild, aber das soll sie auch nicht sein. Darum wird man auch immer zwischen dem ernsthaften Hitlerbild und dem satirischen unterscheiden können, weil die Satire so offensichtlich überzeichnet ist. Wenn man die Sache im Licht eines kontinuierlichen Austausches zwischen Ausgelassenheit und Ernsthaftigkeit in einer Semiosphäre sieht, ist dieses Hin und Her einfach nur ein Bestandteil einer lebendigen Kultur. Meiner Meinung nach sind einige Themen einfach zu schwierig, um sie *nur* ernsthaft zu behandeln. Mel Brooks sagte einmal, dass „Wenn man sich auf eine Seifenkiste stellt und mit einem Diktator streitet, kann man nicht gewinnen [...] Wenn man ihn aber lächerlich macht, ihn von seinem hohen Ross herunterholt, kann er nicht gewinnen.“²⁹³ Ab und zu muss man einfach die Welt auf dem Kopf stellen, um neue Wahrheiten herauszuschütteln. Die Corpustexte haben alle den Erinnerungsdiskurs vorangetrieben, weil sie die Rolle des Agitators und des streitlustigen Narren einnehmen, der alle Wahrheiten und Sitten befragt, und in halbwegs sokratischer Weise mit seinem Fragen die Menschen zum Selberdenken und zum Disku-

²⁹² Ibid., 8. Meine Übersetzung, orig. «Men det er fristende å spekulere i at noe av den gledene folk nå møter flyktningene med, skyldes at de får lov å sette fra seg ryggsekken for en stund.»

²⁹³ Nach Herzog, *Heil Hitler, das Schwein ist tot!*, 247.

tieren auffordert. So lange dieser reflektierte Umgang mit der Geschichte besteht, ist der einzige, der von den Hitlersatiren beschädigt wird, Hitler selber. Und *er* kann schon lange nichts mehr dagegen sagen.

Literaturliste

Einleitendes Zitat

Chaplin, Charlie. *My autobiography*. (New York,: Simon and Schuster, 1964), 303-304.

Angewandte Literatur

Alford, Finnegan und Richard Alford. "A Holo-Cultural Study of Humor." *Ethos* 9, Nr. 2 (1981): 149-164.

Amazon.de. "Kundenrezensionen zu Adolf - Äch bin wieder da!!" http://www.amazon.de/Adolf-%C3%84ch-bin-wieder-da/dp/3821829591/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1446563993&sr=8-1&keywords=walter+moers+adolf [03.11].

Andrews, Edna. *Conversations with Lotman : cultural semiotics in language, literature, and cognition*. Toronto studies in semiotics and communication(Toronto und Buffalo: University of Toronto Press, 2003).

Assmann, Aleida. *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*. Band 117 (Picus Vienna, 2006).

———. "Memory, individual and collective." *The Oxford handbook of contextual political analysis* (2006): 210-224.

———. *Über das Unbehagen an der Erinnerungskultur : eine Intervention*. Beck'sche Reihe 1. Aufl. (München: C.H. Beck, 2013).

Assmann, Jan. "Kulturelles Gedächtnis als normative Erinnerung. Das Prinzip 'Kanon' in der Erinnerungskultur Ägyptens und Israels." Kap. 3 In: *Memoria als Kultur* Hrsg.: Otto Gerhard Oexle. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995).

Assmann, Jan und John Czaplicka. "Collective memory and cultural identity." *New German Critique* (1995): 125-133.

Bachtin, Michail M. *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, Übersetzung von Gabriele Leupold. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft Hrsg.: Renate Lachmann. 1. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995).

Benz, Wolfgang. *Geschichte des Dritten Reiches*. (Bonn: C.H. Beck, 2000).

Berghahn, Klaus L. und Jost Hermand, Hrsg. *Unmasking Hitler: cultural representations of Hitler from the Weimar Republic to the present*, (Oxford: P. Lang, 2005).

Burke, Peter. *Popular culture in early modern Europe*. 3. Aufl. (Farnham, England: Ashgate, 2009).

Bücher.de. "Er ist wieder da." http://www.buecher.de/shop/belletristik/er-ist-wieder-da/vermes-timur/products_products/detail/prod_id/35568779/ [03.11].

- Connerton, Paul. *How societies remember*. 22. Aufl. (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).
- Dirk Jasper Filmlexikon. "Mein Führer Produktionsnotizen." <http://www.djfl.de/entertainment/djfl/1125/112579produktionsnotizen.html> [03.11].
- Erk, Daniel. *So viel Hitler war selten : die Banalisierung des Bösen, oder, Warum der Mann mit dem kleinen Bart nicht totzukriegen ist*. Heyne 1. Aufl. (München: Wilhelm Heyne Verlag, 2012). doi:9783453601789.
- Fairclough, N. "'Political Correctness': the Politics of Culture and Language." *Discourse & society* 14, Nr. 1 (2003): 17-28.
- Frölich, Margrit und Hanno Loewy und Heinz Steinert, Hrsg. *Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, (München: Edition Text + Kritik, 2003).
- Gamper, Michael. "'Er lässt sich nicht lessen': Physiognomy and the City." In: *Physiognomy in profile : Lavater's impact on European culture* (Newark: University of Delaware Press, 2005).
- Gockel, Christine und Norbert Kerr. "Put-Down Humor Directed at Outgroup Members Increases Perceived – but Not Experienced – Cohesion in Groups." *Humor* 28, Nr. 2 (2015): 205.
- Gottberg, Joachim. *Verlorene Werte?: Medien und die Entwicklung von Ethik und Moral*. Alltag, Medien und Kultur (Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2008).
- Greser, Achim. *Der Führer privat*. 1. Aufl. (Berlin: Tiamat, 2000).
- Gönnert, Felix. "Adolf - Ich hock'in meinem Bonker." <http://www.animaflx.com/animated-short-films/adolf.htm> [03.11].
- Haas, Daniel. "Hitler-Komödie 'Mein Führer': Der Gröfazke." SPIEGEL-Verlag Rudolf Augstein, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/hitler-komoedie-mein-fuehrer-der-groefatzke-a-458278.html> [03.11].
- Halbwachs, Maurice. *On collective memory*, Übersetzung von Lewis A. Coser. (Chicago: University of Chicago Press, 1992).
- Hennecke, Renate. "Wo Guido Knopps Wissen aufhört." Verlag Ossietzky, <http://www.sopos.org/aufsaeetze/4d789e4ab4542/1.phtml> [03.11].
- Herzog, Rudolph. *Heil Hitler, das Schwein ist tot!: Lachen unter Hitler ; Komik und Humor im Dritten Reich*. (Frankfurt am Main: Eichborn, 2006).
- Hitler, Adolf. *Mein Kampf: zwei Bände in einem Band*. 656. - 660. Aufl. (München: Eher, 1941).
- Hoffmann, Heinrich. *Mit Hitler im Westen*. (Berlin: Zeitgeschichte-Verlag, 1940), Mikroform.
- Hofstaetter, Walter. *Deutschkunde. Ein Buch von deutscher Art und Kunst*. 5. Aufl. (Leipzig und Berlin: Teubner, 1929).
- Huttunen, Tomi. "Understanding Explosion: The Case of the Russian Dandy." *S ljubovju k slovu. FS Arto Mustajoki* (2008): 68-76.
- Höbel, Wolfgang. "Unvorstellbare Witzfigur." SPIEGEL-VERLAG Rudolf Augstein, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-91488765.html> [03.11].
- Jakobi, Carsten. "Was ist Satire und wie funktioniert sie? Zum Funktionswandel von Hitler-Satiren." In: *„Darf man über Hitler lachen? Humor und Satire als Mittel der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus sowie aktuellem Rechtsextremismus“*. Gedenkstätte KZ Osthofen, 2015.

- Jung, Thomas. *Alles nur Pop?* Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990 (Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1990).
- Jørgensen, Sten Inge. "Tyskland finner seg selv." *Morgenbladet*, 18.09.15 2015, 8-9.
- Kindt, Tom. *Literatur und Komik zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. (Berlin: Akademie-Verlag, 2011), Habil -schrift Univ Göttingen, 2010.
- Lee, Yih Hwai und Elison Ai Ching Lim. "What's funny and what's not: The moderating role of cultural orientation in ad humor." *Journal of Advertising* 37, Nr. 2 (2008): 71-84.
- Leif, Thomas. *Leidenschaft: Recherche*. (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1998).
- Levy, Dani. "Mein Führer - Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler." X Filme, 2007.
- Lexikon der Filmbegriffe. "Knoppisierung." Universität Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7456> [03.11].
- López, B.S. *Lachen - Humor - Komik: Eine systematische Interkulturalitätsanalyse Deutsch und Spanisch*. (Berlin: Frank & Timme, 2012).
- Lotman, Jurij M. *Kultur und Explosion*, Übersetzung von Dorothea Trottenberg. Hrsg.: Susi K. Frank und Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008).
- Lüdeker, Gerhardt. *Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989*. (München: edition text+kritik, 2012).
- Lynch, Owen H. "Humorous communication: Finding a place for humor in communication research." *Communication theory* 12, Nr. 4 (2002): 423-445.
- Mikos, Lothar. *Film- und Fernsehanalyse*. 2., überarb. Aufl. (Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft, 2008).
- Moers, Walter. *Adolf - Äch bin schon wieder da*. (München: Eichborn Verlag, 2006). 2006.
- . *Adolf - Äch bin wieder da!!* 8. Aufl. (Frankfurt/Main: Eichborn, 1999).
- . *Adolf, Der Bonker : eine Tragikomödie in drei Akten*. (München: Piper, 2006).
- Monaco, James. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien mit einer Einführung in Multimedia*, Übersetzung von Hans-Michael Bock. Rororo Sachbuch 3. Aufl. (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verl., 2013).
- Möller, Eberhard Wolfgang. *Der Führer. Das Weihnachtsbuch der deutschen Jugend*. Hrsg.: Baldur von Schirach. (München: Zentralverlag der NSDAP, 1938).
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations*, Nr. 26 (1989): 7-24.
- NPD. "Arbeit. Familie. Vaterland. Das Parteiprogramm der Nationaldemokratischen Partei Deutschlands (NPD)." hrsg. NPD Parteitag 04.-05.06.2010. Bamberg, 2010.
- Platthaus, Andreas. "Am Bart sollt ihr ihn erkennen. Hitler als Witzfigur: Die Beschäftigung mit Nazis hat im Comic Tradition." FAZ Online, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-am-bart-sollt-ihr-ihn-erkennen-1358998-p2.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 [03.11].

- Polzar, Robert. *Zuhause bei Hitlers - Die Bunker WG-Chroniken - Oder: Leben und sterben eines Masseurs*. (Diedorf: Unsichtbar Verlag, 2013).
- Pyta, Wolfram. *Hitler: Der Künstler als Politiker und Feldherr*. München: Siedler Verlag, 2015. Kindle eBook.
- Reckziegel, Stefan. ""Er ist wieder da": Hitlers böser Siegeszug." *Hamburger Abendblatt Online*, <http://www.abendblatt.de/kultur-live/buecher/article111377460/Er-ist-wieder-da-Hitlers-boeser-Siegeszug.html> [03.11].
- Rosenfelder, Andreas. "In diesem Kopf wird Geschichte gemacht." Axel-Springer-Verlag, <http://www.welt.de/print/wams/kultur/article11100748/In-diesem-Kopf-wird-Geschichte-gemacht.html> [03.11].
- Rother, Rainer. *Die Kamera als Waffe Propagandabilder des Zweiten Weltkriegs*. (München: Edition Text und Kritik, 2010).
- Sandner, Günther. "Hegemonie und Erinnerung: Zur Konzeption von Geschichts- und Vergangenheitspolitik." *Austrian Journal of Political Science* 30, Nr. 1 (2001): 5-17.
- Schmölders, Claudia. *Hitlers Gesicht: eine physiognomische Biographie*. (München: Beck, 2000).
- Schultz, Sonja. *Der Nationalsozialismus im Film: von "Triumph des Willens" bis "Inglorious Basterds"*. (Berlin: Bertz + Fischer, 2012).
- Schäfer, Franz. "Walter Moers' "Adolf"-Hanswurstiaden: "Kapitulier doch endlich!". *Neue Zürcher Zeitung Online*, <http://www.nzz.ch/articleEHUW5-1.64024> [03.11].
- Schönle, A. *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions*. (Madison: University of Wisconsin Press, 2007).
- Schörle, Eckart. "Margrit Frölich/Hanno Loewy/Heinz Steinert (Hg.), Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust." *Historische Anthropologie* 12, Nr. 1 (2004): 141-143.
- Shifman, Limor. "Humor in the age of digital reproduction: Continuity and change in internet-based comic texts." *International Journal of Communication* 1, Nr. 1 (2007): 23.
- Smith, Stephen A. "Humor as rhetoric and cultural argument." *Journal of American Culture* 16, Nr. 2 (1993): 51-64.
- Spiegel Online. "Hergelaufener Strolch." SPIEGEL-Verlag Rudolf Augstein, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-16811451.html> [03.11.15].
- . ""Mein Führer": Massive Kritik an Levys Hitler-Satire." SPIEGEL-Verlag Rudolf Augstein, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/mein-fuehrer-massive-kritik-an-levys-hitler-satire-a-458676.html> [03.11].
- . "Walter Moers." SPIEGEL-Verlag Rudolf Augstein, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-7443661.html> [03.11].
- Sterneborg, Anke und Claudia Berger und Regine Wenger und Daniel Levy und Georg Seesslen und Helge Schneider. "Mein Führer - Schulheft." München: Kulturfiliale Gillner und Conrad, 2007.
- Suchsland, Rüdiger. "Überhaupt nicht lustig: Hitler ist komisch." <http://www.heise.de/tp/artikel/24/24409/1.html> [09.11].
- Sueddeutsche.de. "Ich kann über diesen Hitler nicht lachen." *Süddeutsche Zeitung*, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/helge-schneider-ich-kann-ueber-diesen-hitler-nicht-lachen-1.619697> [03.11].

- Surmann, Volker. "Lustig-blöder Hitlerkrampf." TAZ Verlag, <http://www.taz.de/!5070624/> [03.11].
- Tepe, Peter, Hrsg. *Mythos in Medien und Politik*, (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011).
- Tucholsky, Kurt. "Was darf die Satire?" *Berliner Tageblatt*, 27.01.1919, 2.
- Uecker, M. "The Face of the Weimar Republic. Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany." *Monatshefte* 99, Nr. 4 (2007): 469.
- Vermes, Timur. *Er ist wieder da*. 1. Aufl. (Köln: Eichborn, 2012).
- Volmer, Sandra. *Hitler als komisches Sujet: Führer-Parodien von George Tabori und Dani Levy*. (Marburg: Tectum-Verlag, 2009).
- Warring, Anette. *Kollektiv erindring - et brugbart begrep?* (Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 1996).
- Weiß, Hermann. "Das Buch, das abgeht wie Hitlers Hund." Axel-Springer-Verlag, <http://www.welt.de/regionales/muenchen/article113137258/Das-Buch-das-abgeht-wie-Hitlers-Hund.html> [03.11].
- Wieselmann, Bettina. "Ministerin entzieht Gustav-Siewerth-Akademie staatliche Anerkennung." Schwäbisches Tagblatt Online, http://www.tagblatt.de/Home/nachrichten/hochschule_artikel,-Ministerin-entzieht-Gustav-Siewerth-Akademie-staatliche-Anerkennung-_arid,219767.html [03.11].
- Zimmermann, Steffen. "Kreuz und Hakenkreuz." Katholisch.de, <http://www.katholisch.de/aktuelles/aktuelle-artikel/kreuz-und-hakenkreuz> [03.11.15].
- Żyłko, Bogusław. "Culture and semiotics: Notes on Lotman's conception of culture." *New Literary History* 32, Nr. 2 (2001): 391-408.

Anhang: Zusammenfassungen

Walter Moers: Adolf – Äch bin wieder da!

Walter Moers bekommt Besuch von Prince (hier bei seinem Symbol genannt), und die beiden betrinken sich mit Prince's mitgebrachtem Chantré. Während Prince im Bad verschwindet, klingelt Adolf Hitler an der Tür. Er macht sich zurecht und fängt an, Neues über sich selbst zu erzählen und steigert sich in eine Tobsucht über die Juden. Hier sieht man erstmal eines der Motive, die auch in die Comics mehrmals als Gag auftauchen – Hitler mit einem Gesicht vollständig verdreht vor Wut, während er „De Jodn! Chrr! De Jodn!!“ ruft. Prince kommt wieder zurück, und heißt Hitler herzlich willkommen in der Runde, bevor die beiden ihre Symbole auf die Kacheln malen gehen – welches Hitler aber nicht richtig hinkriegt, weil er so betrunken ist, dass er vergessen hat wie das Hakenkreuz aussieht. Dann kommt auch Prince's Erzfeind, Michael Jackson, vorbei, der nun wieder einmal seine Nase verändert hat, um mehr wie ein Jude auszusehen. Die Geschichte schließt mit Moers' Kommentar: „Sie dürfen mir glauben, daß der wirklich komplizierte Teil des Abends damit gerade erst begonnen hatte...“.

„In der Kochhöhle des Dr. Biolek“ fängt es an mit einer Zusammenfassung der Geschehnisse vor dem Anfang der Geschichte. Adolf stirbt nicht im Führerbunker, sondern flieht und taucht in der Kanalisation unter, während er über seine Fehler nachdenkt („Äch hätte Rossland besser über die Flanke angreifen sollen...“). Als seine Schuld verjährt ist, kriecht er wieder aus seinem Loch, um ein neues Leben anzufangen. Fünfzig Jahre in der Kanalisation haben ihn aber auch von der Gesellschaft entfremdet, und er findet es schwer, sich anzupassen und zu orientieren. Seine Hoffnung schwindet, bis er den Ratschlag des Dr. Furunkel sucht, der Hitler zuerst einmal einen Auftritt in der Kochsendung des Biolek organisiert. Zurück bei Furunkel liegt Adolf im typischen Psycholog-stil auf der Bank („Däse onerklärlichen Wotanfälle... es äst wie ein Floch...!“). Furunkel versucht Hitlers Stimmung zu bessern, und gibt ihm ein Tamagotchi als Lebensgefährte, weil er zurzeit keine Schäferhunde zur Hand hat. „Zum ersten Mal in seinem Leben empfindet Adolf so etwas wie echte Zuneigung...“ Moers zeigt Hitler als fürsorglichen Tamagotchi-Vater (offenbar versteht er nicht, dass dieses Ding nicht echt ist), bis Adolf plötzlich entdeckt, dass das Tamagotchi aus Japan kommt. Er

bekommt wieder ein Wutanfall, und zieht sich empört zurück („Piep Piep am Arsch, du Schlätzaugengezöcht...!“). Wegen mangelnder Fürsorge stirbt das Tamagotchi-Tierchen, und Adolf ist sofort wieder bei Furunkel. Er beklagt sich darüber, dass „äch alles zerstören [moß], was äch liebe?! Mein Vaterland... mein Tamagotchi... schnöff...“ Furunkel verschreibt ihm einen „ordentlichen Fick“. Adolf macht sich also bereit („Fäcken... das war noch nä meine große Stärke...“ „Ist er nach all den Jahren überhaupt noch in der Lage, eine Erektion zu errichten?“) und begibt sich missmutig zur Reeperbahn.

„Sündige Vergangenheit“ fängt wie alle Adolf-Geschichten zuerst mit einer Zusammenfassung an. Auf der Reeperbahn trifft Adolf zwei Prostituierte, die ihn recht herzlich auslachen („Ficken auf Rezept! Nich‘ mit uns, Kleiner!“). Sie schicken ihn entwürdigt weiter zu einer Hermine, die sich als Göring entpuppt. Göring erzählt, dass ihn die CIA ihm nach der Hinrichtung wiederbelebt und eine Geschlechtsumwandlung organisiert hat, natürlich gegen einigen Gefallen. Hermine bietet Adolf eine Pfeife Crack an, die ihn wieder wütend macht. Hermine, die auch Drogensüchtige ist, gelingt ein Versuch, Adolf zum Geschlechtsverkehr zu inspirieren, als sie Wagners Nibelungenlied auflegt. Nun hat er seinen „ordentlichen Fick“ bekommen, dabei aber auch eine überwältigende Crack-sucht. Als Hermine keinen Crack mehr hat, platzt Adolf vor Wut und bringt sie um. Das ist ihm eigentlich egal, solange er an Drogen kommt. Er zieht als Nazi-Hure auf die Straße, und versucht zwei Neonazis dazu zu bewegen, seine Kunden zu werden. Zum Schluss kommentiert Moers trocken: „Ob Adolf wohl das Geld für seinen nächsten **„Fix“** zusammenbekommt? / Ist „Arschficken“ wirklich seine große Stärke? / Oder erlebt der große Strategie hier ein weiteres **„Stalingrad“** seiner Karriere?“

Diese Sequenz leitet weiter zur nächsten Geschichte, „Der deutsche Patient“. Adolf gefällt den Neonazis offensichtlich überhaupt nicht. Im nächsten Bild sehen wir Adolf, wie er verletzt im Rollstuhl im Krankenhaus sitzt, und nach Dr. Furunkel fragt. Furunkel behandelt erstmal seine Cracksucht mit einem kalten Entzug, und schickt ihn für zwei Wochen in Urlaub nach Paris. Hitler erlebt eine rasche Genesung, und will den Eiffelturm besteigen. Ein Betrüger bietet ihm den Eiffelturm für tausend Mark an, und Hitler schlägt zu, nichtsweisend davon, dass dieses ein wohlbekannter Betrug ist. Gede-mütigt steht er da, völlig pleite. Er sucht Arbeit als Leibwächter, und kriegt eine Stelle. Sein erster Auftrag ist ein Chauffeurjob für Lady Diana und Dodi. Leider ist Hitler be-

trunken und kann sowieso nicht fahren, und fährt direkt in eine Tunnelwand. Er flieht ehe jemand ihn sehen kann.

In „Auf der Flucht“ irrt Hitler in Paris umher. Die Welt trauert um Lady Di, und Mutter Theresa ist auch noch gestorben. Hitler hat Gewissensbisse, die nur schlimmer werden. Während Elton Johns Auftritt mit „Candle in the Wind“ erleidet Adolf einen nervösen Zusammenbruch, und er beschließt, sich durch einen Sprung vom Eiffelturm umzubringen. Allerdings wird sein Sturz von einem Transportstrahl von einem UFO unterbrochen. Hitler wird von außerirdischen Soziologiestudenten entführt, die wegen ihrer Magisterarbeit über die Menschheit versuchen, einen perfekten Mensch zu schaffen. Mit Hilfe eines Nasenhelms helfen die Außerirdischen ihm, das gesamte Wissen der Nachkriegszeit nachzuholen.

In „Sex in Space“ sehen wir anfangs die Höhepunkte dieses Prozesses. Hitler lernt moderne Körperpflege, hört moderne Musik und bewundert die neueste „Triumph der Technik“, nämlich Badeschlappen mit Klettverschluss und bewundert eine Lavalampe. Er kann sich aber doch nicht ganz von seiner Zeit lösen – im Monopolspiel möchte er unbedingt ein KZ in der Beethovenstraße errichten, ehe er beschämt seinen Fehler einsieht. Das ganze Wissen, dass er erhält ist aber irgendwie ziemlich sinnlos- Immerhin kommt man nicht weit im sozialen Umkreis, obwohl man die Maggi-Melodie vorsingen kann. Die Außerirdischen meinen schließlich, er sei bereit, um den perfekten Menschen zu zeugen, und lassen ihn in die Sexkammer. Nervös hofft Hitler, dass die Dame mindestens blond ist. Er erschreckt sich aber schlimm, als er sieht, dass vor ihm eine nackte Zombie-Mutter-Theresa steht. Er bekommt eine Mitra auf dem Kopf gesetzt („Sie glaubt, du bist der Papst!“) während Hitler einen Ausweg sucht. Mutter Theresa tritt auf eine Luke, und Hitler öffnet sie so dass Mutter Theresa aus dem UFO fällt und von einem Hai gefressen wird – quasi hat er jetzt auch Mutter Theresa getötet. Er flieht selber von den Außerirdischen und den stürzenden UFO und schwimmt zum Land. Heil angekommen sieht er, dass er sich in Japan befindet.

Hier fängt das nächste Segment an, „Big in Japan“. In der Zusammenfassung findet sich diesmal ein wichtiger Hinweis – „Er weiß nicht, daß durch die Behandlung der Außerirdischen eine **genetische Zeitbombe** in ihm tickt...“ Adolf ist schlecht gelaunt. Beim Anblick vom wiederaufgebauten Hiroshima bekommt er wieder einen Wutanfall,

und löst die genetische Bombe aus, die ihn zum Riesen wachsen lassen. Er läuft in Hiroshima Amok, und hinterlässt eine totalzerstörte Stadt. Nachdem er sich beruhigt hat, ist er über seine Zerstörungswut ganz entsetzt („Däse onerklärlichen Wutanfälle nehmen langsam Überhand... Äch brauche drängend Hilfe... Wenn Dr. Foronkel bloß hier wäre...“). Er geht in ein Zen-kloster um inneren Frieden zu finden, und wird überzeugtes Mitglied der Klostergemeinschaft. Nach einer Zeit schickt sein Meister ihn nach Tokio, um eine Nachricht zu überliefern. Die „verwässernde Vielfalt von Eindrücken“ in Tokio ist Adolf fast zu viel, aber er findet sich ein Guide der ihm die mehr esoterischen Seiten japanischer Kultur zeigt. Er holt sich vom Automat ein getragenes Unterhöschen, geht Karaoke singen („I’m a loser, baby... So why don’t you kill me...“, „I’m a firestarter...! A twisted firestarter....!“) und geht Sushi essen. Er bestellt Fugofisch, weiß aber nicht, dass er die giftigen inneren Organe entfernen muss. Er erkrankt, und sein Guide ruft nach einem Arzt. Dr. Furunkel taucht auf, der Guide entpuppt sich als sein Komplize, und Furunkel erklärt den gelähmten Hitler für tot.

„In den Klauen des Wahnsinns“ geht direkt weiter zur letzten Geschichte. Furunkel hat Hitler abgeschleppt, und zum Flughafen gebracht. Er überredet einen Angestellten dazu, Hitler im Air Force One- das Flugzeug des amerikanischen Präsidenten - nach Washington zu transportieren, angeblich um ihn ins Krankenhaus zu bringen. An Bord des Fliegers erzählt Furunkel seinen Plan: er möchte zusammen mit Hitler die Welt vernichten. Er erschießt den Präsidenten und seine Mitarbeiter. Erschrocken meint Adolf, Furunkel sei wahnsinnig, worauf Furunkel erwidert: „Das müssen **Sie** gerade sagen...“ Nur zeigt es sich, dass es Furunkel gar nicht gibt. Er zieht die Gummimaske vom Kopf. Es ist Lady Di, die von ihrem Geliebten in den Wahnsinn getrieben wurde und sich in Dr. Furunkel verwandelte, wie in Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Die ganze Geschichte und ihren Scheintod wurde von ihr orchestriert und geplant, und Hitler (mit verstecktem Mikrofon im Bart) war nur ein Werkzeug in ihren Händen.

In der letzten Geschichte im Buch, „Das Ende der Welt?“ will Diana Hitler dazu zwingen, per rotem Knopf im Flugzeug einen nuklearen Anschlag auf Russland zu machen, und so den dritten Weltkrieg auslösen, weil Lady Diana ihren Ruf nicht zerstören möchte. Als Überzeugung per Pistole sich als ineffektiv erweist, spielt Di „Hey Jude“ von einer Kassette ab, und natürlich kommt es wieder zum Wutanfall. Doch bevor er den Knopf drücken kann, denkt er an sein neues Leben, und entscheidet sich, endlich den

Helden zu spielen. Er entnimmt Di ihre Waffe und zwingt sie dazu, mit den Haien zu baden. Erst jetzt sieht er ein, dass er ganz allein im Flieger ist. Di hat auch die Piloten erschossen, und Adolf kann kein Flugzeug fliegen. Er ruft die amerikanische Bodenstation und bittet um Hilfe, aber weil er Adolf Hitler ist, und ganz allein ist, schießen sie lieber das Flugzeug ab. Adolf überlebt und landet in Süd-Amerika, wo er auf Göring trifft. Hitler hat Göring nur ohnmächtig geschlagen, und es kommt zur Verzeihung. Die Geschichte endet damit, dass Adolf und Hermine zusammen in den Sonnenuntergang gehen, während sie Zukunftspläne schmieden.

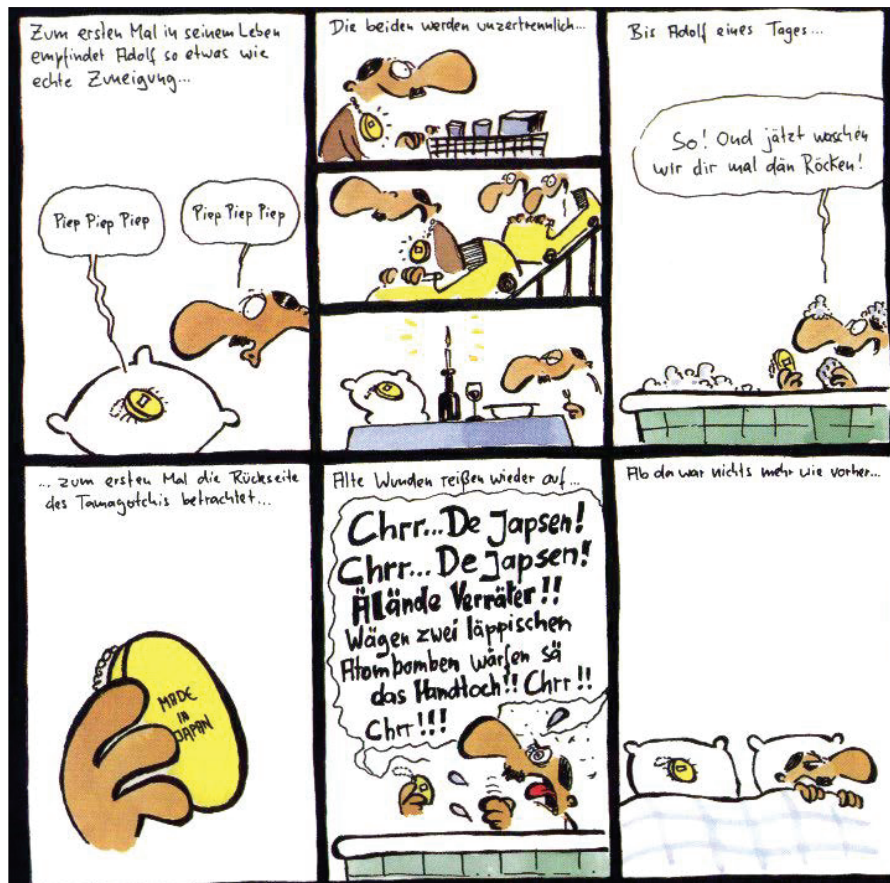


Abbildung 2 und 3: "In der Kochhöhle des Dr. Biolek" s. 4-5



Achim Greser: Der Führer privat

Im *Bild 1* sehen wir einen deutlich betrunkenen Hitler der sich auf einer Bar lehnt. Es ist spät, der Bartender und die Putzfrau sind am Schließen, aber Hitler will nicht gehen. Er sieht aus wie ein miserabler Alkoholiker mit unordentlichem Haar, das ihm ins Gesicht hängt. Er sieht fast aus wie ein trauriger Hund. Unter dem Bild steht: „Heil Hitler, Heil Hitler! Sie machen sich überhaupt keine Vorstellung, wie mich das manchmal ankotzt, dieses ewige Heil Hitler.“

Bild 5: In der ehemaligen Reichskanzlei. Goebbels und Göring sitzen lachend am Tisch beim Fenster und spielen Mensch-ärgere-dich-nicht. Ein schlecht gelaunter Adolf steht mit hochrotem Gesicht vor einem Pizzaboten, und muss die Pizzen bezahlen. Der Pizzabote: „Was Sie mir schulden? Ihr halbes Reich und eine Nacht mit Eva Braun.“

Bild 6: Die Nazis geben eine Fete. Göring und Goebbels tanzen mit ihren Damen im Hintergrund, während Eva Braun auf allen Vieren auf dem Boden gefallen ist. Sie und Hitler sind beide sehr böse, und er ruft: „Zum letzten Mal, Eva, wenigstens beim Quickstep führe ich!“

Bild 7: Adolf steht im Mantel gehüllt, Uniformmütze auf dem Kopf, in einer Wohnung. In der offenen Tür hinter ihm steht Eva, entblößt und im Bademantel in erotischer Pose mit Rasierklinge in der Hand und frisch frasierter Intimzone. Adolf sieht ganz entgeistert aus. Eva: „Gefalle ich dir so, Dolferl?“

Bild 8: Adolf Hitlers Schlafzimmer. Außer dem Schrank, das Bett (dekoriert mit dem Reichsadler), ein Nachttisch mit Lampe und Lesebrillen und ein Uniformständer sehen wir auch das Bild einer nackten Frau und ein Bild von einem Bauernhof auf der Wand über dem Bett. Adolf Hitler sitzt im Bett, nackt von der Hüfte, mit einem erotischen Magazin neben sich, erigierten Penis in der Hand, die teils von Sperma bedeckt ist. Untertitel: „War ich gut?“

Bild 14: Im Aufnahmestudio. Hitler steht in Rednerpose vor einem altmodischen Mikrofon. Hinter ihm befinden sich ein Streichertrio und drei Sänger um ein Programm aufzunehmen, dass „Weihnachten mit dem Führer“ heißen soll. Hitler singt: „Ooh, du frrröhliche-he, ooh, du selige-he...“

Bild 15: Hitler sitzt Heiligabend vor dem Christbaum und sieht sehr traurig aus. Er hat gerade seine Geschenke von Göring, Goebbels, Eva Braun und einer anderen Person ausgepackt: sie haben ihm alle ein Paar identische Hausschuhe geschenkt. Er guckt mies an seine vier Paar Pantoffeln, während Goebbels, Göring und Eva sich alle köstlich amüsieren: „Das war die Vorsehung, Schatz.“

Bild 16: Albert Speer und Adolf Hitler hocken auf dem Boden in der Reichskanzlei. Ein persischer Teppich liegt teilweise zusammengerollt neben ihnen. Das Zentrum der Zeichnung zeigt das Modell eines Bauwerks, das eher wie eine neoklassische Legofigur aussieht. Rund um sie herum liegen andere Modellteile wie die Bauklötze eines Kindes herum. Hitler sitzt in jugendhafter Pose in kurzer Hose und langen Strümpfen (wie eine alte Schuluniform) hinter dem Adler-Modell und klatscht begeistert in die Hände. Untertext (Albert Speer): „...und hier oben hin bauen wir einen Stall für 100.000 supersüße Häschen.“

Bild 17: Im Wirtshaus. Heinrich Himmler, Josef Goebbels und Hermann Göring sitzen bei Tisch vor einer rustikalen Mahlzeit mit Bierkrügen in den Händen und amüsieren sich köstlich. Auf dem Tisch liegt ein Spielkartenstock und ein noch unbeschriebenes Blatt Papier für die Punkteinteilung, mit den Namen „Adi“, „Heini“, „Josef“ und „Herm.“ Hinter einer Säule steht Hitler. Er ist scheinbar erbost. Untertext: „Ich wünscht‘, der Adolf wäre tot / und läg‘ im kühlen Grab, / mit Pfannekuchen zugedeckt, und oben drauf Schok’lad.“

Bild 18 (unkommentiert): Es findet ein „Großer Führer- Ähnlichkeitswettbewerb“ statt. Auf der Bühne stehen die Kandidaten, und hinter ihnen sitzt die Jury, bestehend aus Adolf Hitler, Hermann Göring und Heinrich Himmler. Der aktuelle Teilnehmer ist ein Bodybuilder mit großen Muskeln und einem sympathischen Gesichtsausdruck. Vor der Bühne sitzt ein sparsames Publikum, das teilweise ziemlich betrunken ist. Die Bewertungen der Jury zur Ähnlichkeit dieses Wettbewerbsteilnehmers verteilen sich so: Göring: 1,0; Hitler: 10,0; Himmler 1,5.

Bild 20: Beim Arzt. Adolf hat plötzlich Brüste bekommen, und steht mit hochrotem Gesicht da. Eva Braun sitzt weinend neben ihm auf einem Stuhl. Der Arzt untersucht ihm und meint: „Sie haben sich bei Ihrer Verlobten angesteckt, mein Lieber.“

Bild 22: Am Ufer eines Sees. Adolf Hitler steht auf dem Stieg und will ins Wasser. Er trägt rote Schwimmpuffer mit Hakenkreuz, und sieht recht ängstlich aus. Himmeler, Goebbels und Göring warten schon im Wasser auf ihn. Göring (wie immer mit Uniformsmütze) ruft ihm zu: „Arschbombe, Adolf!“

Bild 28: Adolf Hitler steht in Konditoranzug in einer industriellen Küche und dekoriert Adolf-Torten mit seinem Gesicht darauf im Fließbandstil. Er hat Schweiß an der Stirn und sieht erschöpft aus. Eva Braun steht hinter ihm in der Türöffnung mit einem Blatt Papier in der Hand. Untertext: „Mach hin, Dolferl, der Gau Franken hat sich auch noch zum Gratulieren angemeldet – das macht 2000 Stückchen mehr.“

Bild 29: Adolf steht missmutig vor Unmengen von schmutzigen Geschirrstapeln die er spülen muss. Vor der Tür liegt das Reichstagsgelände in Nürnberg. Göring steht neben Adolf Hitler und gibt ihm einen freundlichen Schlag auf die Schulter. Untertext: „Tschüssikowski, Adolf. War wieder ,ne geile Reichsparteitagsfete.“

Bild 33: Hitler kommt heraus aus der Toilette auf der Buchmesse 1927. Die Putzfrau sitzt mit ihrem Strickzeug vor einem Tisch mit einem Teller wo man 50 Pfennig für den Besuch bezahlen muss, wie üblich. Hitler ist gut gekleidet, und steht vor ihr in einer seiner einstudierten Posen. Untertext: „Gnädigste, darf ich Ihnen zum Dank ein Stück aus meinem Œuvre zum Vortrag bringen?“

Bild 39: An einer Straßenecke. Adolf Hitler kommt von rechts, er trägt die Flagge der Fußballmannschaft Bayern München. Von links kommen zwei große Männer, der eine trägt einen Knüppel und die Flagge von Eintracht Frankfurt. Untertext: „Ihr seid Bayern, wir sind Hessen, / was wir scheißen, müßt ihr fressen...“



»Die Endlösung habe ich mir anders vorgestellt.«



»Herr Nachbar, dürfte ich um etwas Ruhe bitten?
Morgen wird schon um 4 Uhr 45 zurückgeschossen.«

Oben: Bild Nummer 9 (gezählt von vorne)
Unten: Bild 21

Oben: Bild 12
Unten: Bild 30



»Ich finde es ein Ideechen zu entartet, Schatz.«



Abbildung 3: A. Greser, "Der Führer Privat" (Auswahl)



»...und ich bin der Kaisä von Schina. Schwarzfahrt kost sechszich Mock, fertischt«



»Mutti, schließ den Kuchen weg, da kommt wieder dieser ausgemergelte Massenmörder von gegenüber.«

Daniel Levy: Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler

Ich werde hier eine Zusammenfassung der Hitlerportraitierung dieses Films präsentieren, und nur gelegentlich aus kontextuellen Gründen auch Szenen zusammenfassen. Weil die Grünbaum-Figur instrumentell für die Entwicklung Hitlers ist, werde ich auch kurz seine Entwicklung beschreiben in dem Ausmaß, der für das Verständnis des wechselnden Hitlerbilds benötigt ist. Die Szenen sind größtenteils nicht in filmchronologischer Reihenfolge notiert. Eine komplette Zusammenfassung findet sich im Schulheft zum Film

Der Film in seiner endgültigen Fassung fängt mit schwarz-weißem Filmarchivmaterial an. Jubelnde Massen stehen am Straßenrand während das Bild sich nach vorne bewegt. Die Hauptfigur, Adolf Grünbaum, ein jüdischer Schauspieler, spricht als Erzähler: „Seit nunmehr zwölf Jahren wird Deutschland von einem Mann regiert, der in einer idyllischen Alpenrepublik namens Österreich geboren wurde und eigentlich Maler werden wollte. Aber da ihn die Kunstakademie ihn ablehnte, wurde er – Nationalsozialist. Der Mann heißt – Adolf Hitler. Kein Zweifel, der Führer hat es geschafft, das deutsche Volk zu verführen. Millionen Männer sind für ihn in den Krieg gezogen. Millionen Frauen wünschen sich von ihm – ein Kind. Aber eigentlich will ich nicht die Geschichte vom Herr Hitler erzählen, sondern meine.“ Der Führer gleitet währenddessen in seinem Wagen durch die begeisterte Menge, steigt aus und geht auf sein Rednerpodium, unter dem Adolf Grünbaum hockt. Nun geht es filmzeitlich zurück in die nahe Vergangenheit. Dem Führer geht es nicht gut. Es waren gerade fünf Monate seit dem Attentatsversuch in der Wolfsschanze, und er ist physisch und seelisch zerstört. Goebbels hat einen Plan geschmiedet, um ihn für die Neujahrsrede wieder auf die Beine zu kriegen. Er lässt Adolf Grünbaum aus dem KZ Sachsenhausen zu sich holen, um Hitler Schauspielunterricht zu geben.

Hitler steht in seinem Büro. Grünbaum und Hitler werden allein gelassen. Hitlers erste Worte sind: „Heilen Sie mich“. Es ist offenbar, dass mit ihm etwas nicht stimmt. Er weiß nicht, ob es überhaupt etwas an ihm gibt, das man heilen könnte. Er fühlt sich wie „eine große Belastung an das Reich“ – „ich bin kein Führer mehr, wofür Gott mich bestimmt hat, sondern ein Fall. Ein Ausfall. Ein Krisenfall. Ich spüre förmlich, wie sie hinter meinem Rücken Krisenstellen (?) zusammenrufen und Krisenpläne entwerfen“. Er

sieht krank aus, bleich in seiner blauen Uniform, mit tiefen Furchen im Gesicht. Dies ist nicht der Führer, den wir in der NS-Propaganda sehen würden, sondern ein gebrochener Mann der sich schon lange fertig mit dem ganzen fühlt. Er möchte keine Rede halten, er möchte keinen Unterricht, er möchte einfach nur in Ruhe gelassen werden. Es wird auch offensichtlich, dass keiner ihm erzählt, was wirklich im Reich vorgeht („Ein Aufmarsch im Lustgarten? Dann steht Berlin mit seiner alten vollen Pracht?“). Er glaubt ganz fest daran, dass keine Bomben die Stadt getroffen haben, obwohl die Alliierten Tag und Nacht Bombenflieger über die Stadt ziehen lassen. Hitler weist Grünbaum ab, weil er meint, er brauche keinen Lehrer – „ich brauche niemanden – schon gar kein Jude“. Er wird wütend und schmeißt Grünbaum aus seinem Büro. Im letzten Bild dieser Szene sehen wir ihn in seinen Stuhl zusammensinken, bis er fast auf derselben Höhe ist wie die Tischplatte. Grünbaum meint, er sei seelisch gebrochen und hätte den Glauben an den Sieg verloren.

Während die Minister am nächsten Tag die Parade planen, begibt sich Grünbaum zu seiner ersten richtigen Unterrichtsstunde mit Adolf Hitler. Hitler fragt ihn, was er will, und Grünbaum erwidert dass er mit ihm arbeiten möchte. „Arbeiten? Was wollen sie denn mit mir arbeiten?“ Grünbaum erinnert ihn auf die guten alten Tage, wo Hitler als Genie vergöttert wurde. „Sie hatten das Volk in ihrer Hand!“

„Das war vor 16 Jahren, in meinen besten Alter. Was erwarten Sie von mir? Das die Natur einen Bogen um mich macht?“ Er erzählt vom Attentat. Grünbaum meint, er hätte Angst, dass er im Inneren verunsichert und schwach ist. „So sehen sie mich“, erwidert Hitler, „so sehen sie den gottgesandten Führer“. Hitler geht zu seinem Globus und öffnet ihn. Eine regelrechte Mini-Apotheke kommt zum Vorschein, und er mischt sich irgendein weißflüssiges Medikament. Er hat es sich überlegt, und gibt Grünbaum dann doch eine Chance. Als er fragt, wo sie anfangen sollen, sagt ihm Grünbaum, er solle seine Uniform ablegen und sich umkleiden – er hat ihm einen Ockergelben Sportsanzug mitgebracht. Gleich danach sehen wir in der nächsten Szene Hitler im Pyjama-ähnlichen Anzug. Grünbaum macht mit ihm Atem- und Haltungsübungen. Blondi läuft um die beiden herum. Hitler sieht plötzlich fast aus wie ein gutmütiger Opa bei der geriatrischen Fitnessstunde. Er guckt recht unkomfortabel – aber er erscheint mehr normal, als wenn er in Uniform abgebildet wird. Er macht Grünbaums Übungen mit, obwohl er nicht immer

versteht was Grünbaum von ihm will. Als Grünbaum ihm sagt, er solle die Augen zumachen, weigert er sich: „Das werde ich nicht tun. Heh.“ Er schlägt mit den Armen aus.

„Mit geschlossenen Augen kommen sie einfacher an ihr Inneres.“

„Jaja, weiß schon. Ich schließe aus Prinzip meine Augen nie. Auch nicht, wenn ich schlafe.“ „Das Prinzip verstehe ich nicht ganz.“

„Schließt der Tiger seine Augen wenn er durch den Dschungel geht? Schließt der Soldat seine Augen im Gefecht? Nein, er tut es nicht, denn sonst ist er ein toter Soldat.“

„Wir müssen schon etwas tiefer an Ihr Inneres kommen.“

„Mein Inneres geht Ihnen einen feuchten Dreck an! Ihre modernen Methoden sind etwas für Schwächlinge!“ Hitler hat offenbar Angst davor, was sich in ihm verbirgt, und dass er von irgendeinem Schauspieler als Weichei entlarvt werden könnte.

Im nächsten Bild finden wir Hitler im Liegestütz. Grünbaum meint, dass das genügen sollte, und fragt, ob er nun warm ist, Hitler antwortet nicht, aber fängt an, in die Luft zu boxen. Er macht einige Ausfälle gegen Grünbaum, der sich nicht wehrt. Hitler provoziert ihn, bis er ihn unglücklicherweise ohne Absicht mit einem Schlag knock-out schlägt. Der Knockout hat aber Wunder für Hitlers Vertrauen bewirkt. Von nun an vertraut er Grünbaum weil er ihm bewiesen hat, dass er kein Feigling ist.

Levy versucht zu erklären, wie Hitler so sein konnte, wie er wurde. Die relevanten Szenen sind hier zitiert:

In der nächsten Szene liegt Hitler auf dem Sofa. Er soll sich eine Situation in seiner Vergangenheit vorstellen, die ihn wirklich wütend gemacht hat. Er strengt sich sehr an, und sein Körper verkrampft sich sichtbar, er trägt einen verbitterten Gesichtsausdruck und schlägt einmal wütend auf den Sofarücken. Diese Übung fällt ihm leicht. Er soll sich nun an etwas erinnern, dass ihm sehr glücklich gemacht hat. Hitler bekommt einen friedlichen Blick, und lächelt. Als Grünbaum ihn fragt, woran er sich erinnert, antwortet er: „Mein Vater, den ich sehr liebte, schenkte mir einmal eine Steinschleuder. Er sagte: Schieß mir eine von diesen scheißenden Tauben vom Himmel. Ich zielte, und traf. Die Taub‘ flog dem Vater direkt vor die Füße. Er gab mir eine Kopfwusel und sagte: Zufall, mein Junge!“ Hitler grinst glücklich.

Einige Szenen später befinden wir uns in Hitlers prunkvollem Schlafzimmer. Er liegt alleine da, und hat gerade einen Alptraum. Er träumt von seinem Vater, wahrscheinlich wie er ihn bestraft („Danke Herr Vater, danke... Danke Vater... [gemurmel] Fünf, sechs...“). Er wacht auf, und hat das Bett genässt. Vorne am Schlafanzug sehen wir einen großen, gelben Fleck. Schwer atmend springt er aus dem Bett und geht zum Fenster. Er hat Watte in die Ohren gestopft, und sieht aufgeschreckt und unwohl aus. Er ruft seinen Kammerdiener und bittet um einen neuen Schlafanzug, einen Kartoffel-Kräuterquark und seine Limousine, die er in 45 Minuten vor der Tür haben will, obwohl es zwei Uhr morgens ist. Er bekommt seine Kleider und sein Essen, obwohl der ganze Hausstand dafür auf den Kopf gestellt wird, Goebbels aber untersagt die Limousine. Hitler darf auf gar keinen Fall die Reichskanzlei verlassen, sonst wäre es aus mit Goebbels' Puppentheater.

In der nächsten Szene sitzt Hitler bei Tisch, und hat gerade die Meldung bekommen, sein Wagen wäre nicht da. Er ist so außer sich, dass er mit vollem Mund schreit, so dass er überall Kartoffelstückchen versprüht. Er benimmt sich dabei wie ein trotziges Kind, dass man sein Lieblingsspielzeug weggenommen hat.

Grünbaum fühlt, er müsse Hitler töten. In der nächsten Szene macht Grünbaum mit Hitler wieder Übungen. Er versucht, an den Erfolg mit der Wut/ Freude-Übung anzuknüpfen. Er lässt Hitler sich entspannen, er steht da mit geschlossenen Augen während Grünbaum um ihn herum geht. Er bittet Hitler, zurück zum Glücksgefühl zu finden. Er erzählt wieder die Geschichte, die Hitler ihm erzählt hat, so dass er es sich besser vorstellen kann.

„... Ihr geliebter Vater legt seine Hand auf ihre Schulter...“

„Nein! Fasst mich nicht an, Herr Vater. Er darf mich nicht anfassen! Sagen sie ihm dass. Er soll da aufhören. Sagen Sie es ihm. Sagen Sie es ihm!“ Hitler erleidet fast einen psychotischen Anfall, weil er in seiner psychologisch undurcharbeiteten Vergangenheit feststeckt, und wirklich glaubt, dass er wieder ein Junge ist. Er ist angespannt und ängstlich. „Wissen Sie, wie oft er mich geschlagen hat, mein Vater?“ Grünbaum nimmt einen Briefbeschwerer von Hitlers Schreibtisch. Er will ihn umbringen.

„Nein, das weiß ich nicht.“

„Täglich.“ Er imitiert die Situation: „Adolf, komm. Ich habe nichts getan, Herr Vater. Fünfunddreißig. Und zählen. Los, eins, zwei!“

Grünbaum stellt sich vor ihm, er will Hitler jetzt erschlagen, und hebt seine Waffe hoch über seinen Kopf. Hitler fängt an zu weinen während er zählt. Grünbaum zögert. Er kann ihn nicht töten, weil er ihn jetzt zum ersten Mal als einen Menschen sieht, und als Opfer der Grausamkeit seines Vaters. Er lässt den Briefbeschwerer hinter seinen Rücken sinken, und Hitler merkt plötzlich, dass Grünbaum in einer unnatürlichen Position steht und wird schlagartig streng. Er will Grünbaums Mitgefühl nicht. Er meint, die Schläge des Vaters hätten ihn geformt und „gestählt“, bis er so war wie er jetzt ist. Er legt die ganze Schuld darauf, dass sein Großvater Jude gewesen sein soll, und dass die Grausamkeit aus den jüdischen Erbstoffen stammt. Er ermahnt Grünbaum, er solle es nicht persönlich nehmen: „Ich habe nichts gegen die Juden, wenn sie mich nur in Ruhe lassen.“

Hitler steht am Fenster. Er sagt, er wolle Grünbaum eine Geschichte erzählen. Er erzählt, warum er gegen „das kranke Minderwertige“ Wut fühle. Sein Vater hätte ihm nicht nur wegen seiner Streiche geprügelt, sondern auch einfach nur so, auch mitten in der Nacht. „Einmal hörte ich Vater die Treppe heraufpoltern. Ich fuhr aus dem Bett, und wollte aus dem kleinen Fenster fliehen. Es war aber so eng, dass ich meine Kleider entledigen musste, um nackt hindurchzukriechen. Doch ich blieb stecken. Als mein Vater kam, bedeckte ich meine Blöße mit einem kleinen Tuch. Mein Vater lachte mich laut aus, und rief meine Mutter. Das Gefühl dieser Lächerlichkeit war schlimmer, als tausend Schläge.“

Grünbaum sagt ihm, dass nicht das Kind, sondern die Eltern, die ihre Kinder prügeln, die Lächerlichen sind, und Hitler stimmt ihn zu: „Wehrlose Menschen hinterrücks zu überfallen ist charakterlos.“

„Mein Volk wurde hinterrücks überfallen und wehrlos in die Lager getrieben.“ Grünbaum steht auf. „Ist das die deutsche Charakterstärke? Oder spielen sie nicht da die Rolle ihres Vaters nach?“ Hitler bleibt ihm eine Antwort schuldig.

Grünbaum zerstreitet sich mit Goebbels, und er beordert die Deportation der Grünbaums.

Goebbels geht zu Hitlers Büro um ihn zu sprechen. Hitler erwartet Grünbaum, es ist kurz vor der verabredeten täglichen Stunde Unterricht. Er sitzt in seinem riesigen gepolsterten Stuhl mit den Füßen auf dem Schreibtisch, und sieht dabei viel kleiner aus, als er eigentlich ist. Er setzt sich auf als Goebbels fragt, ob er ihn sprechen könne. „Ja, aber

nur kurz, in fünf Minuten kommt mein... mein Grünbaum.“ Goebbels teilt ihm mit, dass er von nun an einen anderen Lehrer bekommen würde. Hitler bekommt einen trotzigsten Wutanfall, und verlangt „seinen Juden“ zurück, „Tot oder Lebendig. Natürlich lebendig. Bei bester Laune. [...] Zehn Uhr null null steht der Verräter hier bei mir. Sonst können Sie die Rede selber halten, Doktor Goebbels. ,Wollt ihr den totalen Krieg‘, “ öffnet er.

Nach vielen bürokratischen Verwicklungen, in den es wegen eines Formulars fast zum Gefecht im offenen Feld zwischen zwei NS-Offiziere kommt, wird die Familie Grünbaum wieder zurück nach Berlin gebracht. In dieser Szene sehen wir eine wunderbare Satire über das rigide System der NS-Herrschaft und die Vorliebe der deutschen Autoritäten für Papierkram. Während der Auseinandersetzung im Feld sehen wir eine Szene mit Hitler in seinem Büro, in der er fragt, warum Grünbaum nicht schon da ist, da es ja schon vor zwanzig Sekunden schon Zehn Uhr sei. Sein Offizier teilt ihm mit, dass Grünbaum auf dem Weg ist. Hitler fragt ihn, wohin er fährt.

„Nach hier hin, will ich hoffen. Es gab ein kleines Problem mit einem Formular.“

„Ein Formular?“

„Ja, das Formular fünfhundertzwölf, mein Führer.“

„Jawoll, mein Führer!“

In dieser Szene sehen wir, wie verärgert Hitler wird, wenn das System nicht das liefern kann, was er haben will, wenn er es haben will. Weil er aber Führer ist, kann er die Hindernisse einfach wegzaubern, so dass er schnellstens seinen Willen bekommt, und dann ist es im Kontext offensichtlich ziemlich egal, ob man hier nun endlich über Menschen oder über Gegenstände spricht. Hitler will einfach nur „seinen Juden“ haben, weil das sein Selbstgefühl stärkt. (Diese Szene wird von einer Szene vom Soldatenkonflikt im offenen Feld gefolgt.)

Zurück in Hitlers Büro konfrontiert Hitler Grünbaum mit seinen sogenannten Ferienplänen. Grünbaum erzählt ihm aber genau, was eigentlich passiert ist. Hitler ist außer sich, und fragt, ob Grünbaum Kinder hätte. Zum ersten Mal fällt ihm scheinbar ein, dass Grünbaum ein Mensch ist, wie er selbst, und fängt an zu weinen. Er versucht das Ganze mit Selbstironie abzuweisen: „Mein Gott, der Führer flennt wie eine Memme. [...] Sie haben mich aufgerissen. Sie haben mein Inneres nach außen gekehrt. Ich blute. Ich blu-

te!“. Grünbaum ist scheinbar verärgert. Hitler möchte seinen Unterricht wieder aufnehmen. Grünbaum sagt ihm, er solle in die Knie gehen, nach vorne abstützen und wie ein Hund bellen. Himmler und Goebbels sitzen wie immer im nächsten Raum und überwachen das Ganze. Ihnen ist es egal, dass Grünbaum Hitler erniedrigt. Speer, der Hitler treu ist, ist nicht amüsiert.

In einer nächsten Szene betreten Himmler und Goebbels ein leeres Zimmer. Goebbels sagt Himmler, er würde sich „ernsthaft über den Führer Sorge[n machen]. Wenn ich ganz ehrlich bin, dann sehe ich ihn nicht mehr als Führer. [...] Seit heute weiß ich, dass wir zwei beiden allein das Reich zum Endsieg führen müssen.“ Goebbels erzählt Himmler, dass er ein Attentat an Hitler begehen und es in Grünbaums Schuhe schieben würde. Albert Speer überhört zum Teil dieses Gespräch, und glaubt, Grünbaum würde tatsächlich Hitler umbringen wollen. Für Goebbels aber ist dieses die Tat, die „das Judenproblem“ und sein Problem mit seinem Führer ein für alle Mal schlagartig lösen wird. Himmler stimmt schweigend zu.

Bei 56:12 wacht Hitler von einem Albtraum auf. Er steht auf und schlüpft in seine Pantoffeln. Er geht zum Fenster und schaut sich die Trümmer draußen an. Er fasst einen Entschluss. Er schleicht sich aus seiner Kammer zusammen mit Blondi an seiner schlafenden Leibwache vorbei, steigt aus einem Fenster und zieht Blondi aus dem Fenster. Der Hund verfehlt knapp den kleinen Absatz, auf dem Hitler steht, bleibt an der Leine hängen und winselt. Hitler lässt los, der Hund fällt und trifft hart auf den Boden auf. Sie wandern über den Platz vor der neuen Reichskanzlei, und Hitler guckt sich seine Stadt an. Er sieht die Trümmerhaufen der Berliner Gebäude und die Straßen, an denen kein Haus mehr steht.

Es ist Sylvester. Nach einem Treffen mit der Reichsleitung besucht Albert Speer den Führer. Er tritt nach dem Anklopfen ein in Hitlers Schlafzimmer. Im Hintergrund spielt ein Grammophon das Thema von „Les Patineurs“. Von einem anderen Zimmer fragt Hitler, wer da sei. Er bittet Speer ins Bad zu kommen, wo Hitler sich gerade mit einem Buch in der Badewanne entspannt. Während er mit einem Miniaturkriegsschiff spielt, erzählt er Speer, dass es ihm jetzt endlich besser geht. Speer fragt ihn, was er für den Abend geplant hat. Hitler erzählt ihm lächelnd, dass „das Fräulein Braun“ mit ihm „dinieren“ werde. Sie wollen einige Filme sehen, die Eva mit ihrer Kamera gedreht hat.

Er bittet Speer, sich zu setzen, und es bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich auf dem Toilettendeckel niederzulassen. Speer fängt an, Hitler zu erzählen, dass Grünbaum ein Attentat auf ihn plant, aber Hitler will es nicht hören, und taucht im Badewasser unter so dass man nur seinen Haarschopf unter dem Schaum erkennen kann. Er taucht aber dann doch noch hoch, und befragt ihn weiter. Er sieht traurig aus, und als Speer gegangen ist, schiebt er mit voller Kraft enttäuscht sein Kriegsschiffchen beiseite.

Es ist Abend geworden. Eva Braun sitzt am noch nicht abgeräumten Tisch und schaut sich ihre Aufnahmen an. Hitler sitzt währenddessen an einer kleinen Stubenorgel, und spielt eine selbstkomponierte Hymne an Eva („Ohne Liebe ist der Mensch ein Vakuum, ohne Liebe ist die Welt ein Loch. Ohne Eva bin ich selbst ein Halbersmensch. Du bist das schönste, du bist mein Schatz. Mein Schatz.“). Er steht auf, setzt sich neben Eva und nimmt ihre Hand. Die Filme auf der Leinwand sind authentische Privatfilme aus dem Besitz der wirklichen Eva Braun, die man plötzlich 1972 im Archiv des Pentagons gefunden hat.

In der nächsten Szene sehen wir Eva halbnackt in Vogelperspektiv auf Hitlers Bett liegen. Hitler bückt sich über sie, es ist klar dass die beiden Geschlechtsverkehr durchführen wollen. Hitler ist ungeschickt, und versucht sie einzupacken um sich zu versichern, dass Eva komfortabel liegt. Dabei fragt er wie es ihr geht, und ob sie mit dem ganzen einverstanden ist. Die Situation ist völlig unerotisch, und Eva wirkt auch nicht sehr aufgeregt. Er dringt in sie ein, aber Eva spürt ihn nicht. Er meint, dann solle er sich „vergrößern“. Eva merkt aber immer noch nichts, und glaubt, sie mache irgendetwas falsch. Diese Szene spielt auf die Gerüchte von der Impotenz Hitlers an, und insinuiert, dass etwas mit seiner Maskulinität und sein Verhältnis zu den Frauen nicht in Ordnung war.

Hitler schleicht sich in das Zimmer, in dem die Familie Grünbaum schläft. Er geht zum Elternbett. Er schimpft Grünbaum an, und sagt, man hätte die Juden mit Recht vergast. Er raunt ihn an, er solle bloß nicht glauben, er könne eine Bombe unter Hitlers Rednertribüne verstecken. Grünbaum beteuert seine Unschuld. Die Frau Grünbaum erschreckt, als sie sieht, wer da zu Besuch gekommen ist. Als auch die Kinder aufwachen, erkennt Hitler seinen Fehler, und versucht, es wieder gut zu machen. Er erzählt, er könne nicht schlafen, und bricht in Tränen aus. „Ich bin so allein...“ Er ist völlig überfordert,

und zittert. Frau Grünbaum bittet ihn, ins Bett zu steigen um sich unter der Decke zu wärmen. Er bedankt sich, und setzt mit seinen Entschuldungen fort. Frau Grünbaum bittet ihn, sich zu beruhigen, und die Augen zu schließen. Sie fängt an, leise zu singen, und Hitler schläft ein. Grünbaum sieht verwundert zu. Als Hitler eingeschlafen ist, steigt Frau Grünbaum aus dem Bett, und versucht, Hitler mit einem Kissen zu ersticken. Grünbaum wacht auf, und stellt sie zu Rede. „Du machst doch dasselbe wie ihm, du tötest einen wehrlosen Menschen, er ist doch auch nur ein ungeliebtes Kind.“ Im Schlaf befreit Hitler sich von dem Kissen, und schiebt Frau Grünbaum zur Seite. Im Schlaf murmelt er: „Dankschön, Herr Vater, Dankschön.“ Frau Grünbaum schüttelt sprachlos ihren Kopf.

Am Morgen der Rede macht Grünbaum mit Hitler Entspannungsübungen. Hitler ist fein herausgeputzt im weißen Jackett. Er bedankt sich bei Grünbaum: „Sie haben mich gerettet. Mein jüdischer Freund.“ Er umarmt ihn. Speer rennt ins Zimmer um die beiden wegen des vermeintlichen Attentats zu trennen, aber Hitler schüttelt ihn ab. Im Gehen dreht er sich wieder zu Grünbaum: „Und Sie weichen nicht von meiner Seite. Mein Führer.“

Hitler ist in der Maske. Die Maskenbildnerin rasiert ihn gerade mit einem Rasiermesser, während er ihr gemütlich vom Hundedressieren erzählt. Ohne zu denken dreht er rasch den Kopf, und sie rasiert unglücklicherweise die eine Hälfte seines Barts ab. Hitler geriet in eine solch unkontrollierbare Wut, dass er die Dame anschreit bis er seine Stimme verliert, und kaum mehr krächzen kann. Er macht sich Sorgen, dass er vor seinem Volk lächerlich wirken könnte.

Hitler und sein Gefolge fahren von der Reichskanzlei zum Lustgarten. Diese Szene ist dem alten NS-Archivmaterial nachempfunden, dass auch den Film einleitet, aber jetzt erst sehen wir die Kulissenwände und die Inszenierungen der Szene. Hier sehen wir Hitler als Führer – ein großer Kontrast zu dem Hitler, den Levy bis jetzt gezeigt hat.

Grünbaum sitzt unter der Rednertribüne. Er wird von einem bewaffneten Soldaten bewacht, über ihm ist ein Loch, durch das er Hitler sehen kann. Hitler guckt zu ihm herunter, und Grünbaum fängt an, Hitlers Rede ins Mikrofon vorzulesen. Wie eine Marionette steht Hitler auf der Tribüne und schwenkt seine Arme in überdramatische Gesten. Er erinnert wirklich an eine Kasperlepuppe, er selbst hat Grünbaum die Kontrolle über sich übergeben. Grünbaum steht währenddessen vor dem Mikrofon. Er kann sich aber

nicht dazu bringen, die Rede fertigzulesen, und er fängt an, frei zu erfinden. Er fängt an, Hitler bloßzustellen – er sieht nicht arisch aus, er ist Bettnässer und drogensüchtig, er bekommt keine Erektion, er ist ein alberner Charakter, der andere quält. Er fragt die Massen, warum sie Hitler überhaupt folgen. Hitler kann nicht anders, als mitzuspielen, obwohl es ihm offenbar sehr unangenehm ist. Er zeigt sich als die Puppe, die durch den ganzen Film von verschiedenen Puppenführern gespielt wurde, und letztendlich tut auch Grünbaum dass, was Goebbels und die anderen in der Reichsleitung schon lange getan haben (obwohl in anderer Hinsicht). Zum Schluss wird dem Spiel ein Ende dadurch gemacht, dass Grünbaum mit Kopfschuss unter der Tribüne hingerichtet wird. Hitler guckt nach unten, entdeckt Goebbels' Bombe unter ihm, flieht von der Rednertribüne und entkommt knapp. Das letzte Bild zeigt die Explosion und zum Himmel fliegende Holzsplitter.

Walter Moers/ Felix Gönner: Ich hock' in meinem Bonker

Ich habe den Text so genau wie möglich vom Video transkribiert, auch mit Hilfe der Karaoke-Version, die auch auf dem DVD zu finden ist, ohne die Lesbarkeit zu beeinträchtigen. Ich habe dabei den verschiedenen Teilen entweder Zahlen zugeordnet oder sonst identifizierend beschriftet um die späteren Hinweise zu diesen Szenen einfacher zu machen. Der Liedtext folgt:

Intro (vom Erzähler gesprochen), 0:10:

Berlin, 30. April 1945

Die Welt brennt, Deutschland liegt in Schutt und Asche, und Japan geht es auch nicht mehr so gut.

Aber einer lässt sich nicht unterkriegen.

Im Führerbunker brennt noch Licht...

Hitler (1), 0:28:

Ich hock in meinem Bonker mitten in Berlin,
ich habe Blausäure-Kapseln und genug Benzin.

Die Luftwaffe ist futsch, die Marine, das Heer
der Zweite Weltkrieg macht keinen Spaß mehr.

Kapitulation, leider halt ich nix davon,

ich habe über mir 3 Meter Stahlbeton.

Kapitulation, nö, nö, mir bleibt doch Blondie - und 'ne Flasche Chantrel.

Refrain (Chor der Mini-Hitlers im Spiegel), 0:51:

Adolf, du alte Nazi Sau, kapitulier doch endlich. (*Adolf: Nein!*)

Adolf, du alte Nazi Sau. (*Adolf: Das habt ihr euch so gedacht, dass ich kapituliere!*)

Adolf, du alte Nazi Sau, kapitulier doch endlich. (*Adolf: Ich kapituliere niemals!*)

Adolf, du Sau.

Hitler (2), 1:13:

Ich bin mit 53 Ländern im Kriegszustand
und die bomben nicht auf England, sondern Deutschland.
Diese alliierten Bomber-Verbände nerven,
weil sie nicht nur Bomben, sondern Bomben-Teppiche werfen.
Keiner hört mehr auf mich, jeder macht was er will,
und hinter allem steckt dieser Churchill,
das tut weh, das tut weh, ich steh allein da mit Blondie - und 'ner Flasche
Chantré.

Refrain (Badeentenchor), 1:37:

Adolf, du alte Nazi Sau, kapitulier doch endlich. (*Adolf: Nein, ich kapituliere nicht.*)

Adolf, du alte Nazi Sau. (*Adolf: Ich kapituliere niemals!*)

Adolf, du alte Nazi Sau, kapitulier doch endlich. (*Adolf: Das kommt überhaupt nicht in die Tüte, dass sich der Churchill hinterher noch ins Fäustchen lacht. Nein, dieser Churchill! Ich kapituliere nicht! Ich kapituliere niemals!*)

Hitler (gesprochen), 2:00:

Also sowas - ist ja gut, Blondie, ist ja gut, Blondie!
Ja - wir kapitulieren nicht. Nein, keine Angst, nein.
Wir können den Krieg vielleicht sogar noch gewinnen.
Denke schon.
Bin auch ganz zuversichtlich, eigentlich.

Abspann (Hitler, gesprochen), 2:25:

Ach jetzt kommt der Abspann ... hm ... Walter Moers? ... hmhm ... soso ...
HALT! Das ist ja viel zu schnell! Mach doch noch mal zurück! Halt!
Hm ... naja ... is ja alles auf Englisch - komisch ...
GFP - "Großer Führer Ponker" ... wahrscheinlich falsch geschrieben.

Zuerst erscheint im Video ein Titelbild mit dem Titel des Kurzfilms. Danach geht es direkt weiter zum Erzähler. Wir sehen den Text im Courier-Schriftstil auf einem Hintergrund vom nächtlichen Sternenhimmel und zwei Scheinwerfer. In der ersten Szene (0:22) bewegt sich die Kamera herunter zu einem Blick von der Kraterlandschaft um die Außenseite des Führerbunkers. Hinter ihm liegt der Schatten der zerbombten Hauptstadt. Der Bunker sieht schmutzig aus, und ist voller Graffiti beschmiert. Deutlich sehen wir die Sprüche „Nazis raus!“, „Peace“, „Churchill rules“, „Piss off!“ und die Symbole einer weißen Taube auf blauem Hintergrund und das Peace-Symbol. Die Kamera zoomt ein auf ein Fenster, in dem Moers‘ Adolf steht und nach draußen guckt. Im Hintergrund hängen drei Bilder an der Wand. Alle bilden Hitler ab. Im obersten Bild (0:33) steht er in klassischer Rednerpose, im Mittleren steckt er albern die Zunge heraus und macht eine Fratze, und im unteren Bild sehen wir ihn wieder in Rednerpose, aber mit einem ganz manischen Blick. In 0:34 sind wir plötzlich im Bunker selber, wo Hitler nackt auf der Toilette sitzt, und mies guckt („Die Luftwaffe ist futsch...“). Auf dem Toilettenpapier gedruckt, und auf der Toilettenschüssel und den Toilettenbürstenhalter sehen wir Adolfs Symbol, ein schwarzes A im weißen Kreis auf rotem Hintergrund. Dieses Symbol taucht überall im Bunker wieder auf, zum Beispiel auf dem Wasserhahn an der Badewanne. An der Stelle 0:40 verändert sich wieder der Kamerablick. Hitler steht (immer noch nackt) mit den Händen auf einem Waschbecken und schaut in den Spiegel. Bei 0:45 sehen wir ihn wieder, dieses Mal aus einer Bodenperspektive, in der Badewanne mit Schaumhaube auf dem Kopf. Diese Perspektive hebt unter anderem die Größe der Nase von dem Gröfaz hervor, ein typisches Merkmal der Karikatur. In 0:47 nimmt die Kamera wieder eine normale Höhe ein. Adolf sitzt da mit seinem Hund, Blondi, und drei Badeenten, die sein Gesicht tragen. Über der Wanne hängt ein niedliches Bild von Adolf als Säugling mit Schnuller im Mund. Beim ersten Refrain steht er wieder beim Waschbecken, aber nun erscheinen im Spiegel etwa neun Adolf-Gesichter in Miniatur, die ihn ansingen, er solle kapitulieren, welches er natürlich entsetzt ablehnt. In 0:55 sitzt er wieder auf der Toilette, wo er versucht, die Stimmen zu ignorieren. Kurz danach sehen wir ihn wieder vor den Spiegel. Er wird ständig mehr aufgereggt und benimmt sich ausgesprochen kindisch und stur. Dieser Wechsel zwischen Toilette und Spiegel repetiert sich bis 1:13, wo wir wieder einen Außenblick auf den Bunker im Weiterspektiv zu sehen bekommen. Diesmal be-

hält die Kamera ihre Position ohne zu zoomen. Wir sind jetzt bei *Hitler* (2). Die Schatten mehrere Flugzeuge der Alliierten huschen über die Mondlandschaft. Der Boden fängt an von fernen Bombeneinschlägen zu zittern. Bei 1:23 sehen wir erneut durch das Fenster, wo man wieder Adolf im Profil beobachten kann während der Bunker erschüttert und Adolf durch das Dröhnen schimpft, dass keiner mehr auf ihn hören will. Wir sind in 1:30 wieder in den Bunker, wo Adolf auf seiner Toilette sitzt und sein Elend beklagt („Das tut weh, das tut weh...“). 1:32 sitzt Adolf mit Blondi in der Badewanne, seine halbvolle Flasche Chantré in der Hand. An 1:36 fangen seine Badeenten an zu singen (*Badeentchenchor*). Zuerst möchte er gar nicht zuhören, aber dann wird er wütend und schlägt in seinem Wutanfall mehrmals hart auf sie ein, bis sie versinken und im Badewasser ertrinken. Wir sehen einen Moment nur Badeschaum, Adolf klingt überrascht („Also so was...“). Wir sehen ein Bild mit Blondi, der bellt. Adolf fängt sofort an, den Hund zu beruhigen und zu streicheln, und ihm zu bestätigen, dass er nicht kapitulieren wird, und dass es darum keinen Grund zur Aufregung gibt. Bei 2:10 sehen wir den Bunker in Nahaufnahme, die langsam die Perspektive erweitert und sich so vom Bunker entfernt, während wir immer noch Adolfs Stimme hören (*Hitler, gesprochen*: „Nein, keine Angst, nein“ usw.). Das Licht im Fenster geht aus, und der *Abspann* beginnt. Adolf kommentiert das Ganze, und versteht das aller meiste falsch („GFP – Großer Führer Ponker – wahrscheinlich falsch geschrieben.“) oder überhaupt nicht („Das ist ja alles auf Englisch... komisch.“).

Timur Vermes: Er ist wieder da

Hitler bei der NPD

Hitler plant einen Besuch zur NPD-Parteizentrale. Er hat nach Monaten erst erfahren, dass es eine Partei gibt, die „sich berufen fühlte, die Arbeit der NSDAP fortzuführen“ (260). Er ist empört darüber, wie die NPD dieses Gedankengut verwaltet und wie die Partei sich der Öffentlichkeit vorstellt. Er wird von „ein pickeliges Jüngelchen“ (261) empfangen, der Hitler gleich als winselndes Weichei einstuft. Er drängt sich durch die Tür während er nach dem Vorgesetzten fragt. Hitler findet die Parolen auf den Parteiprogrammen, die er vorfindet, völlig idiotisch. Er fragt sich, wenn man die Ausländer aus dem Land treiben würde, wer denn „die Patronen und Granaten für die Truppe fertigen

sollte, wer dann für die Landser die Bunker ausheben würde“. Er schämt sich für die NPD, die nur die Hälfte von der Begründung des Inhaltes seiner Politik überhaupt verstanden hat.

Wütend stampt er ins Nachbarzimmer wo das „Jüngelchen“ gerade panisch telefoniert, und reißt ihm den Hörer aus der Hand. Er beordert den Vorgesetzten, in der Geschäftsstätte aufzutauchen um ihm Rechenschaft abzugeben. Er raunt ihn an, dass „wenn Sie auch nur den Hauch einer wahrhaft nationalen Gesinnung besitzen, dann kommen Sie hierher und stehen mir Rede und Antwort über die Art und Weise, in der Sie das völkische Erbe verschleudern!“ (264) Der Vorgesetzte begründet seinen Widerstand mit dem Argument „‘Sie sind ja nicht der Führer. ‘ (...). ‚Das heißt natürlich: Hitler‘, sagte stockend der Lautsprecher [der Vorsitzende]. ‚Sie sind nicht Hitler.‘“ (264) Der Vorsitzende tappst in die politische Falle, die Hitler ihm gelegt hat, ohne es selbst zu wissen: in den meisten Fällen würde nur ein Rechtsextremer den Führerbegriff benutzen. Hitler verlangt, den „zuständigen Reichsleiter“ (264) in der Parteizentrale zu treffen.

Um die Wartezeit zu verkürzen will Hitler eine der Broschüren der NPD lesen, kommt aber nicht dazu, weil Bronner ihm darauf aufmerksam macht, dass sich eine Menge Fernsehteams vor dem Haus versammelt haben. „Deswegen schmeißen die uns auch nicht raus. Das kommt nicht gut als Nazi, wenn man vor laufenden Kameras den Führer rausschmeißt.“ (267)

Der Bundesvorsitzende, Holger Apfel, kommt herein, und begrüßt Hitler herzlich. Hitler verlangt von ihm einen deutschen Gruß, aber das macht Apfel nicht mit. Hitler sagt ihm, er solle sich setzen. Er fragt ihm, ob seine Partei die „nationale Sache“ (289) vertritt. Apfel erwidert bestätigend, „Sie haben sich ja schon seit Längerem nicht mehr darum gekümmert.“ Man ahnt eine gewisse Sympathie. Hitler fragt ihn, was die Partei denn so getan hat, und Apfel verstrickt sich in seiner Terminologie. „[Hitler:] ‘Nationaldemokratie,‘ spottete ich, ‚was soll das sein? Nationalsozialistische Politik erfordert einen Demokratiebegriff, der sich nicht für die Namensgebung eignet. Wenn mit der Wahl des Führers die Demokratie beendet ist, rennen Sie immer noch mit der Demokratie im Namen herum! Wie dumm kann man eigentlich sein?“ (269) Hier führt Vermes seine Kritik gegen die Sprache der Politiker fort. Was die NPD in diesem Buch sagt, ist selten was sie wirklich meinen, und er lässt Hitler diesen Trend kritisieren („Ein Deutscher

windet sich nicht in juristischen Formulierungen, sondern er spricht Fraktur!“ 270). Hitler hämmert weiter auf Apfel ein, und zeigt auf einige wörtlich verschönerte, besonders rechtsextreme Haltungen bei der NPD; die Bestreitung der Grenzanerkennungsverträge (Parteiprogramm 12a) und der Rassegedanke (Punkt 10). Hitler hält Apfel für „eine unvorstellbare Witzfigur und will gehen, mit der Begründung dass es ihn nicht verwundert, „dass diese Partei keinerlei Terror verbreitet“ (271). Bronner fragt ihm, was denn mit Zwickau wäre. Hitler lehnt die NSU-Morde ab, weil „Wir haben den Terror damals auf die Straße gebracht! [...] Wenn so ein bolschewistisch verblendeter Dummkopf im Rollstuhl sitzt, dann soll er ja auch wissen, wer ihn da hineingeprügelt hat und warum!“ (271) Er findet es lächerlich, dass man der NSU erst nach den Selbstmorden von Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt auf die Spur kam, denn „prompt glauben alle, das wäre wohl Zufall oder die Mafia. Wovor soll man denn da Angst haben?“ (271) . Er ist Apfel sehr wütend, dass die NPD offiziell nichts gemacht hatte, um die NSU zu unterstützen. Hitler meint, er würde für die NSU gerne ein eigenes Euthanasieprogramm auflegen. Er geht. Sein einziger Kommentar für die Presse: „Ein Haufen Waschlappen [...] Nur so viel: Ein anständiger Deutscher hat hier nichts verloren.“

Fräulein Krömeiers Oma

Fräulein Krömeier, Hitlers Sekretärin, sagt ihm eines Tages, dass sie nicht mehr für ihn arbeiten will mit der Begründung, dass es ihre Oma verletzen würde. Die Oma hat erkannt, dass Hitler eigentlich keine Satire macht, und dass er „einfach detselbe sagen wie der Hitler früher ooch. Und det die Leute früher auch jelacht haben“ (311). Es zeigt sich, dass die Oma das einzige überlebende Kind einer jüdischen Familie ist. Hitler kann im vorgelegten Foto keine „jüdischen“ Züge erkennen. Fräulein Krömeier brüllt ihn an, dass die Familie legal vergast worden sei. Hitlers Reaktion? „ich sollte Himmler bei Gelegenheit nochmals meine Anerkennung für seine gründliche, unbestechliche Arbeit ausdrücken“ (315). Fräulein Krömeier fleht ihn an, ihre Oma zu besuchen um sie zu versichern, dass „Se dran arbeeten, det den Leuten endlich aufjeht, wat det damals für Schweine jewesen sind. Det Se mit mir, det wir alle hier mit dran arbeeten, det sowat nie wieder passiert. [...] Det isset doch, wat wa hier machen, oder?“ (315-316). Fräulein Krömeier möchte nicht, dass Hitler sich als Nazi entpuppen soll.

Hitler beschließt, sich an der Wahrheit zu halten. „Sie werden es wohl nicht gerne hören, doch Sie irren sich, in vielen Dingen. Das ist nicht ihr Fehler, aber es ist dennoch falsch. Es wird heute gerne so hingestellt, als hätten damals einige überzeugte, zum letzten entschlossene Nationalsozialisten ein ganzes Volk übertölpelt. Und das ist nicht ganz falsch, es hat diesen Versuch in der Tat gegeben. 1923, in München. Doch er ist unter blutigen Opfern gescheitert. Die Folge war ein anderer Weg. 1933 wurde kein Volk mit einer Propagandaaktion überwältigt. Es wurde ein Führer gewählt, auf eine Weise, die sogar im heutigen Sinne als demokratisch gelten muss. Es wurde ein Führer gewählt, der in unwiderlegbarer Klarheit seine Pläne offengelegt hatte. Die Deutschen haben ihn gewählt. Ja, sogar Juden. [... Entweder ist per NSDAP-Linie der Führer schuld,] Oder Sie müssen diejenigen verurteilen, die diesen Führer gewählt oder aber nicht abgesetzt haben. [...] Wollen Sie Wahlen verbieten, Fräulein Krömeier?“ (317-319)

Hitler bietet sich an, die Oma zu besuchen, um ihr zu erklären, wie wichtig ihre Nichte für ihn im Büro sei. Er sieht sich selber als Menschenkenner, und will mit der „selbstbewusste[n] Ausstrahlung eines Siegers“ die Dame überzeugen. Er passt sich also an, indem er seine Uniform liegenlässt, und sich wie einen höflichen Mann aus dem Volk präsentiert (ein wichtiger Punkt in der NS-Darstellung von Hitler). Er kann die Oma somit überzeugen, weil sie auch „längst nur noch das [hörte], was sie hören wollte“ (323), genau wie alle anderen, die Hitler begegnen.

Robert Polzar - Zuhause bei Hitlers.

Zitate aus dem Buch, welche Hitler beschreiben, und Hinweise zu längeren Szenen mit Hitler. Das Zeichen | zeigt einen Zeilenwechsel im Buchdruck.

Weimar

S 5: Eine Haarwust, an den von Tingel-tangel-Bob erinnernd, neigte sich zu mir. Ob die Bewegung von einer Art Körper darunter oder aus einem haarigen Inneren, was wiederum für eine dortige starke Besiedlung und urwaldähnliche Verhältnisse gesprochen hätte, kam, hätte ich nicht zu sagen gewusst. | Eines von beiden Phänomenen sagte: "Mist."

S 6: Es musste Helge Schneider sein, alleine schon wegen der Perücke. | "Nein, Hitler!", antwortete das Haarwust. "Hitler mein Name, sehr erfreut." | Es war Helge Schneider, hundert Pro. Helge, oder sein jahrelang verschwundener Zwillingsbruder. | "Sie kennen mich sicher!", sagte die seltsam verdrehte sonore Stimme weiter und unterbrach meine Gedanken. | "Ja", strahlte ich die Haare an, "aus dem Fernsehen." | Ein erhobener Zeigefinger schob sich durch den Keratin-vorhang, reckte sich noch ein bisschen höher und die Stimme sagte: "Und aus der Geschichte."

S 7: (...) denn vor meinem inneren Auge hatte sich das Bild eines Hitlers geformt, der mit einem altertümlichen Führerwagen mit Fähnchen an den Seiten und Fähnrich am Steuer zum Besichtigungstermin vorfährt. Aber er kam dann mit seinem Fahrrad, genau wie ich. Und am Fahrrad waren auch keine Fähnchen. Wahrscheinlich war es doch Helge.

Ich suchte seit knapp sechs Monate verbissen mit jemandem, den ich so gut wie gar nicht kannte und der weit schwerwiegendere Seltsamkeiten aufwies, als nach Helge Schneider zu klingen, nach einem Vermieter, der seine Wohnung an zwei sich gegenseitig größtenteils unbekannte Männer vermieten würde, die gar keinen Hehl daraus machten, dass sie diese als WG nutzen wollten. Erschwerend kam hinzu, dass einer von den beiden nur aus Haaren bestand und auch der andere nicht wusste, ob ersterer ein Gesicht hatte und wenn ja, wie es aussah.

S 9: Größenwahnsinnig

"(...) Ein guter Führer kann auch über viele Völker herrschen."

S 11-12: Mit etwas Mühe konnte ich Hitler dazu überreden, bei den Bewerbercastings ohne militärische Insignien aufzutreten und sich nicht zum Spaß einen Schnurrbart wie sein Namensvetter stehen zu lassen.

In Wirklichkeit hieß Hitler gar nicht Hitler.

S 13: Selbst Hitler wurde bei ihren [die Schneekönigin] Ausführungen ungewöhnlich ruhig und bewegungsarm. Seine Haare hingen kraftlos oder entspannt in nur ganz leichten Wellen herab, statt, wie sonst in gespannten Locken die ganze Zeit auf und ab zu federn. Und außer einem gelegentlichen "Humpf!" hörte man minutenlang keinen Ton von ihm, (...).

S 30: [Hitler] Er hatte die Terrasse schon fertig geplant gehabt und mir einmal seine Baupläne gezeigt. Er war Physiker und die sind ha bekannt dafür, ihre Wochenenden zum Beispiel mit dem Einschmelzen von Kupfer oder dem Bau von kleinen Atomraketen zu verbringen, da war so eine kleine Terrasse eine leichte Übung.

S 35: Wenn man an Hitler denkt, denkt man nach dem Schnurrbart unweigerlich an Eva Braun, die Frau an der Seite des Monsters. So gesehen war es nur eine Frage der Zeit, bis auch Hitler daran dachte und sich ein Weibchen suchte. In der Tat war ich es, der das Weibchen für ihn fand, Hitler sah ja nicht wirklich was. War waren auf einer Party und Hitler hatte sich in eine Ecke des Balkons gesetzt, die Haare flächig als Camouflage über den restlichen Körper verteilt und gab sich so als seltene Topfpflanze aus, die Leute erschreckte, wenn sie ihr zu nah kamen.

S 39: Interessanterweise war es Sveta, die Hitler ein wenig mit der Situation im Haus und der Terrasse im Besonderen versöhnte, denn beide, Hitler und Stalina, waren Blumen-freaks und manchmal sah ich sie zusammen vom Küchen- (40) Fenster aus im Hinterhof die kargen kleinen Beete, die man als Deko auf die Vorbauten der Wände geklatscht hatte, umgraben, bepflanzen und bewässern.

1939

S 44-45: Hitler liebt Pseudoantiquitäten. Außer seinem anlässlich der WG-Gründung neu erstandenen Edelstahlbesteckset aus SOLINGEN (S..g H..!)), besitzt er ausschließlich

nicht zusammenpassende Geschirrtteile, wobei seine tönernen, ovalen Teller noch die schönsten Exemplare darstellen. Angeschlagene Milchkannen, Kupferteller und Bembel als Wandschmuck, ein Sofabezug mit Frühlingsblumenaufdruck aus den frühen Siebziger Jahren und ein Rührgerät aus dem gleichen Werk wie der Staubsauger – und mit ähnlichen Ausmaßen – mit all dem und allerlei anderem Unrat, untermauert Hitler sein Selbstbild eines alternativen und liberalen Diktators, während er in Tat und Denken meiner bescheidenen ;Meinung nach nichts lieber wäre, als sein namensgebendes Vorbild.

Eine seiner Lieblingsbeschäftigungen ist, sich während seiner Monologe zu widersprechen.

Vermutlich mangelt es ihm an ebenbürtigen Diskussionspartnern, deswegen nimmt er mit sich selbst vorlieb.

Sätze wie: „Alle Menschen, die Immobilien vermieten und damit reich werden gehören an die Wand gestellt. Wer für sein Geld nicht wirklich arbeitet, hat es auch nicht verdient“, direkt gefolgt vom Vorschlägen wie: „Hey Jungs, wir könnten unsere Zimmer an Messegäste vermieten, die kriegen die Übernachtung sowieso von ihren Firmen bezahlt, dann könnten wir auch hundert Euro pro Tag nehmen, Wäschedienst und Frühstück inklusive oder so. Was meint ihr?“ sind keine Seltenheit und wären jeder für sich vielleicht Zeichen für außergewöhnliche Intelligenz, wenn sie nicht in unmittelbarer Abfolge totalen Schwachsinn oder einen schizophrenen, bestenfalls unaufmerksamen Charakter vermuten lassen würden.

S 46: Wir fassen noch mal zusammen; Der Mann, wenn es ein Mann ist, hat kein Gesicht, eine Freundin ohne Hals, eine Lebensweise ohne Gewissen und sich entschieden, als Spitznamen den Namen von einem der größten Massenmörder und Wahnsinnigen der Geschichte anzunehmen, aus dem einzigen Grund, weil er gerne *herumhitlert*, womit er exzessives Aufräumen meint, beziehungsweise, die Unfähigkeit, mit herumstehenden Gegenständen, die gerade nicht in Gebrauch sind, klarzukommen., Wenn es nach Hitler ginge, wäre unsere Küche steril und jegliches Küchengerät und auch sonst alles, was nicht fest ist oder Tischgröße hat, in Schränken verstaut. Die wir einfach nicht haben.

Wenn er mal die Spülmaschine ausgeräumt hat (passiert glücklicherweise selten), meide ich den Geschirrschrank nach Möglichkeit, um nicht hitlereske Verzeiflungsanfälle zu bekommen.

Dabei finde ich ihn eigentlich total cool. Im Ernst, Hitler hat neben den erwähnten Eigenheiten – aber wer hat die nicht? – Vieles mit seinem namensgebenden Vorbild gemein, was man zwar nicht laut, aber doch guten Gewissens bewundern kann. Hitler ist ein Macher, wenn er sich etwas in den Kopf setzt, setzt er es von dort aus auch in die Wirklichkeit um. Außerdem marschiert er gerne, um nicht zu sagen: prescht voran, und durch seine Initiative haben wir diese Wohnung überhaupt erst bekommen und darüber hinaus einen äußerst günstigen Internetanschluss und mehrere Möbelstücke auf dem neuesten Stand der physikalischen Gesetze, ohne die wir auf den wenigen Quadratmetern, die die Wohnung eigentlich hat, rettungslos in unserem eigenen Zeug ersticken würden. Nein, ohne Hitler gäbe es das alles nicht und weil ich mich hier so wohlfühle, trifft es mich umso härter, was gerade passiert (ist) und am schlimmsten von allem ist, dass es anscheinend auch noch komplett meine Schuld ist, wenn jetzt ein WG-Krieg ausbricht.

S 47: Die Leute machen in einer Therapie einfach nicht, was man ihnen sagt; eine Form von Frust, die ich mit Hitler teile. Schließlich wollen wir beide doch nur das Beste für alle anderen.

Verspannungen sind also für mich gewissermaßen das, was Juden für den Namensvetter meines Mitbewohners waren.

S 51: Als ich die Tür aufschließe, schlägt mir Hitlers vertrauter, leicht modriger Geruch entgegen.

S 58: die nächsten acht Stunden war die Küche unbenutzbar, weil Hitler in der Mitte von etwas, was wie ein Bombenkrater von Radioteilen aussah, hockte und wild schraubte und fummelte, während seine Tentakelhaare umliegende Teile für ihn holten oder zurücklegten und ihm gelegentlich die Stirn abwischten.

1940

S 76: Hitler ist, das mag auch aus der Geschichte erkennbar sein, nicht der kohärenteste Mensch. Ist er zu seinen eigenen Schlafzeiten hochgradig lärmsensibel, ignoriert er andere, ebenfalls ruhebedürftige Lebewesen im Haus normalerweise komplett. Ich rede da natürlich von mir. Anders als Hitler, der gerne auch mal um 16 Uhr klopft, um Bescheid zu geben, dass er jetzt Mittagsschlaf praktizieren wird und wir alle leise zu sein haben, halte ich mich weitestgehend an die europäischen Standardruhezeiten, Hitler allerdings denkt nicht im Traum daran. Neben der Tatsache, dass er im Regelfall durch die Woh-

nung marschiert und nicht geht, nutzt er vor allem die weit verbreitete Mittagsruhezeit um sein Zimmer zu putzen, den einzigen Teil der Wohnung, den er überhaupt putzt.

S 89: Dass er nur Quark im Kopf hatte, vermuteten wir sowieso seit einiger Zeit. Jedenfalls, und das ist einer der charmanteren Züge an ihm, weist Hitler zuweilen die Begeisterungsfähigkeit eines kleinen Kindes auf, was man an der Episode mit SS Onar sicherlich schön sehen konnte.

S 90: Ich würde gerne gehässig sein und schreiben, dass Hitler auch immer quarkiger wird, aber das ist nicht der Fall, denn noch quarkiger als Hitler ohnehin schon war, geht gar nicht. Als guter Arier pflegt er eine blasse Körperfarbe seit jeher und schon lange bevor der Quark kam, eigentlich schon immer, war und ist Hitler ein Milchkind.

1941 (Keine relevante Zitate)

1942

S 113: Die Plätzchentage brachten wieder das Monster in Hitler zum Vorschein; das Krümelmonster. Hitler krümelte auch vorher schon immer, denn als Pseudo-Öko besteht er darauf, sein eigenes Brot zu backen. „Es liegt am Ofen. Hitler übt, “ vermutet der Marèchal, „und weil er durch die Haare ja nichts sieht, lässt er überall seine Krümel herumliegen.“ Seitdem es Plätzchen gab, krümelte Hitler unablässig, weil die ganzen Krümel immer in seinem Haar hängen blieben und sich darin offensichtlich fortpflanzen.

S 114- 117: *Szene*: Hitlers Wunderwaffe. Yoghurtmaschine.

S 132- 3: *Szene*: Hitlers Briefnachrichten; Waschmaschinenaufkleber.

Riesenbaby

S 134: Hätten Hitler und Napoleon zur gleichen Zeit gelebt und gewirkt, ich bin sicher, die hätten sich besser verstanden, als unsere beiden Ausgaben. Aber momentan kenne ich außer Eva niemanden, der wirklich mit Hitler zurechtkommt. Wenn wir mit ihm reden, nickt er artig und macht dann doch was er will. An der Episode mit dem Zettel konnte man sehen, dass er nicht mal auf sich selbst hört, also gab es irgendwann einen Punkt, an dem ich beschloss, einfach so zu sein wie er, in dem Vertrauen darauf, dass das schon irgendwie gut gehen würde.

1943

S 146: Hitlers zelebrieren hinter der Wand bei jeder Gelegenheit ihren Fruchtbarkeitstanz und feiern die Zeit der steigenden Säfte. Adolf ist auffallend schnell beim Sex, wenn man von der Zeitspanne zwischen dem ersten Knarren des Bettgestells bis zu Evas arg gespielt klingendem Orgasmus rechnet. Blitzkrieg.

S 147: frenetische Sonnenbader

1944

S 180: Hitler hat sich nämlich zu einem Jobwechsel entschlossen und möchte nun ebenfalls Lehrer werden.

S 192: Ohne Eva ist Hitler nur ein halber Mensch und das meine ich so wörtlich, dass ich geneigt bin, Hitler den Status des Mensch-Seins abzusprechen. Wo vorher nicht viel war, ist nachher nur noch ungenügend, oder so.

1945

S 202: Der Franzose hatte recht. Hitler ist ein Scheißname. Hitler ist überhaupt so richtig scheiße.

202-203: *Szene*: Hitler wird ermordet.